சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு

இலக்கியக் கொள்கைகள்

தமிழண்ணல்
டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

விற்பனை உரிமை :

மீனாட்சி புத்தக நிலையம்
60, மேலக்கோபுரத் தெரு
மதுரை-1

கிளை : 403, திருவல்லிக்கேணி நெடுஞ்சாலை, சென்னை-5

சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு

இலக்கியக் கொள்கைகள்

தமிழண்ணல்
டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

விற்பனை உரிமை :

மீனாட்சி புத்தக நிலையம்
60, மேலக்கோபுரத் தெரு
மதுரை-1

கிளை : 403, திருவல்லிக்கேணி நெடுஞ்சாலை, சென்னை-5

முதற் பதிப்பு: அக்டோபர் 1975
சோலை நூலக வெளியீடு: 2

விலை ரூ. **14**

Selling Rights:

Meenakshi Puthaka Nilayam
60, West Tower Street
MADURAI-625001

Branch: **403, Triplicane High Road, Madras-5**

கோனார் பிரிண்டர்ஸ், 1-C, தெற்குவெளி வீதி, மதுரை-1

FORE WORD

Dr. M. Shanmugam Pillai, M. A., M. Litt , Ph. D.,
Professor and Head of the Department of Tamil,
MADURAI UNIVERSITY.

The department of Tamil, Madurai University, ever since it started its M. A. semester course in Tamil, has been offering Comparative Literature as one of the optional subjects and **Dr. RM. Periakaruppan** alias **Thamizhannal** has been teaching this course. He has been giving this course comparing ancient literatures in classical languages like Tamil, Sanskrit, Greek and Latin. The present volume is the outcome of teaching this course. India, with its many languages, classical and modern, is a fit place to develop this branch of literary criticism. The next stage in our development of this study is to develop comparative study of literatures in modern Indian languages, and preparations are already being made towards this end.

Students of Tamil literature are very rarely exposed to serious study of literatures in other languages. The Cankam classical lyrics the epics and the devotional hymns in Tamil have to be studied in comparison with similar forms of poetry in other languages, if not for anything else, atleast to sort out the individualities and the unique features of Tamil Literature. A comparison

of **Iraicci** and **Ullurai** in Tamil with **Dhvani** in Sanskrit and suggestion and symbol in the western literature throws more light and brings in more clarity in our understanding and interpretation of these concepts.

The present volume is in four parts. Part one is an introduction to world literature–Cankam Tamil, Sanskrit, Greek and Latin literatures. He gives a quick survey of the spread, **Critics** and literary theories in each of these, to serve as the background for the expansion.

Dr. Thamizhannal's scholarly exposition in second part of this volume, about the literary thoeries in Cankam poetry illustrates well his strong grip in cankam classics. He is original in his elaborations and conclusions about **Ullurai** (pp. 151, 152) and **Iraicci** (p 157). For the early Tamils, critical study of literature is part of its grammatical study. The expression **Ceyyul** according to **Tolkaappiyar** corresponds to literature (p. 91). He gives plenty of illustrative poems from Cankam classics for the various figures of speech supposed to be a later concept (p. 143). The twin concepts of **Naataka Vazhakku** and **Ulaka Vazhakku** are discussed well in detail (pp. 98–105). **Tolkaappiyar** is concerned with the form and mode of expression in literature as much as with the theme. For him literature should lead to the higher ideals of life (pp. 106–108).

Part three deals with comparison. Comparative Literature originated in the continent and spread to America. What was a comparison of literatures in related languages in the beginning, developed into a comparison of these in unrelated languages and then into a comparison of literature with fine arts, religion psychology, etc. As a result of this extension of study in this branch, literary universals like simile, imagery, symbol, myth are studied in detail and the international perspective and the infinite scope of this field become slowly revealed. This is particularly the American contribution to this branch of study.

Perhaps Comparative Literature owes its inspiration to Comparative linguistics which has a longer history than this.

Comparative study of the classical languages like Sanskrit, Greek, Latin etc. led to geneological study of languages. In recent years a comparative study of unrelated languages–contrastive linguistics–added on to the geneological study of languages led to the establishment of linguistic universals. Such parallel developments in close by related fields are inevitable.

Part four deals with the theories of **Dhvani**, **Rasa**, **Rit** and **Alamkara** and relates them to Cankam poems. His copious illustrations for Cankam classics speak well for his clear understanding and exposition of these theories.

This volume is a valuable and pioneering contribution to the study of comparative literature in Tamil and is an indispensable book to **Tamil** students wanting to introduce themselves to this branch of knowledge. The author deserves our congratulations and encomiums for his successful pioneering venture into this new discipline.

○

தமிழில் ஒப்பீட்டுத்துறை
தனித்துறையாகக் (Discipline)
கால்கொள்ள வேண்டும்.

இதற்கான முகவுரையைத்தான்
இந்நூல் எழுதுகிறது.
சில **திட்டங்களையும்**
சில **முறைகளையும்**
வரைகிறது.

இதிலமைந்துள்ள
ஒவ்வொரு தலைப்பைப் பற்றியும்
தனி நூல்கள் தோன்றவேண்டும்.
அது
இந்நூலைப் படிப்பவர்களைப்
பொறுத்தது.

○

பகுத்த முறையும்
பார்த்த துறைகளும்

இந்நூல் எழுதும்போது பயன்படுத்திய

துணை நூற்பட்டியல்

தொல்காப்பியம் : பொருளதிகாரம்—பேராசிரியர் உரை, யாழ்ப்பாணம் கணேசையர் பதிப்பு.

ஷை : இளம்பூரணம் — கழகப் பதிப்பு.

ஷை : நச்சினார்க்கினியம் — கழகப் பதிப்பு.

ஷை : நாவலர் ச. சோ. பாரதியார் உரைப் பதிப்புகள்.

இறையனார் அகப்பொருள் உரை : கழகப் பதிப்பு

தண்டி அலங்காரம் : கழகப் பதிப்பு

டாக்டர் P. S. சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி : தொனிவிளக்கு, திருச்சி.

Prof. V. Ragavan & Nagendra : An Introduction to Indian Poetics, Madras.

Dr. K. C. Pandey : Comparative Aesthetics, Vol-I, Varanasi.

Albert-Guerard : Preface to World Literature, New York.

Rene Wellek and Austen Warren : Theory of Literature, London.

James R. Kreuzer : Elements of poetry, New York.

B. B Trawick : World Literature Vol-I. London.

V. Gopala Iyyengar : A consice history of Classical Sanskrit Literature.

A. B. Keith : A History of Sanskrit Literature, Delhi.

U. Venkatakrishna Rau : A Hand-book of Classical Sanskrit Literature, New Delhi,

சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு

முதற் பகுதி

உலக இலக்கிய அறிமுகம்

1. சங்க இலக்கியம்

சங்க இலக்கியம் தொன்மை மிக்கது; வளமானது; என்றும் புலராது யாணர்நாட் செல்லுகினும், நின்றலர்ந்து தேன்பிலிற்றும் நீர்மையது! ஆயினும் அதன் அருமை பெருமைகள் அனைத்தையும் நாமும் உணர்ந்த பாடில்லை; பிறர்க்கும் உணர்த்திய பாடில்லை.

சங்க இலக்கியம் சிறந்தது, சிறந்தது என்று கிளிப்பிள்ளை போலச் சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறோமே தவிர அதிலுள்ள சிறப்புகள் இவைஇவை என்று விரல்விட்டு எண்ணிச் சொல்லத்தெரியவில்லை. இதனால் நம் பேச்சை யாரும் ஏற்கமறுக்கின்றனர். மேலும் ஒன்றன் சிறப்பறிய அதனோடொத்த பிற இலக்கியங்கள் பற்றிய அறிவு இன்றியமையாதது. உலகநோக்கில் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் புதிய ஆய்வு முறைகளாலேதான் சங்க இலக்கியச் சிறப்பை உள்ளவாறு அறியமுடியும். இதற்குத் தோற்றுவாயாக அமையவேண்டும் என்பதே இந் நூலின் நோக்கமாகும். தமிழில் இத்துறை நன்கு வளர்ச்சிபெற்று மிகச்சிறந்த ஒப்பீட்டுக் கட்டுரைகள் எழுதப்பட்டு அவை ஆங்கிலம் உட்படப் பிறமொழிகளிலும் வெளியிடப்படும் காலம் வரும்போதுதான் சங்க இலக்கியத் தனிச்சிறப்புகளை உலகம் ஏற்றுப் போற்றுதல் கைகூடும்.

சீன, எகிப்திய, சுமேரிய இலக்கியங்களெனத் தொன்மை மிக்க உலக இலக்கியங்கள் பலவாயினும் **வடமொழி, கிரேக்கம், இலத்தீன்** இலக்கியங்கள் மூன்றுமே தமிழ்ச்சங்க இலக்கியத்தோடு ஒப்பிடக்கூடிய அளவு தொடர்பும், உறவும், ஒற்றுமையும் உடையன-வாயுள்ளன. கி. மு. ஆயிரம்முதல் கி. மு. முந்நூறு வரையில் சிறந்-தோங்கியது கிரேக்கஇலக்கியம். கி. மு. முந்நூறு முதல் கி. பி. இருநூறு வரை ஈடிணையற்றுத் திகழ்ந்தது உரோமநாட்டு இலத்தீன் இலக்கியம். ஏறத்தாழ கி. மு. 1400 முதல் நெடுங்காலம் சிறப்புற்-றோங்கியது வடமொழி இலக்கியம். கிரேக்க உரோமானியர்கட்கும் தமிழர்கட்கும் வாணிகத் தொடர்பு இருந்தமையை நாம் நன்கு அறிவோம். அதுபோல வடநாட்டிற்கும் தென்னாட்டிற்கும் வாணிகத் தொடர்பு இருந்து வந்தமையைச் சாணக்கியரின் **அர்த்த சாத்திரம்** போன்ற நூல்களால் அறிகிறோம். பிற்கால இலக்கியங்களைத் தம் செல்வாக்கால் பெரிதும் பாதித்த பெருமை இவற்றிற்குண்டு.

தொன்மைமிக்க காலத்திலேயே நன்கு முற்றி முதிர்ந்த இலக்கியங்களாக வளர்ச்சிபெற்றிருந்த பாண்மையும் இவற்றுக்கு உண்டு. மேலும் காலப் பழமையால் வழக்காறற்றுப் போய்விடாமல் இவ்விலக்கியங்கள் இன்று தம் செல்வாக்கை—மரபை நிலைநிறுத்தி விளங்குவதுடன் தாமும் படித்துப் போற்றப்பட்டு வருகின்றன. எனவே, **சங்க இலக்கியம், வடமொழி இலக்கியம், கிரேக்க இலக்கியம், இலத்தீன் இலக்கியம் என்ற நான்கையும் முதற்கண் அறிமுகப்படுத்திக் கொள்ளுமுகத்தான் அவற்றின் பரப்பும் சிறப்பும் பற்றி, நீர்மையும் சீர்மையும் பற்றித் தொகுத்துக் காணுதல் இன்றியமையாததாகும்.**

நில அடிப்படையும் சமுதாயப் பின்னணியும் :

தமிழகம் நானில வளமும் சமநிலையிற் பெற்று விளங்குகிறது. இன்றையக் கேரளமாகிய சேரநாட்டை உள்ளிட்ட பழந்தமிழகம் முப்புறமும் கடலாற் சூழப்பட்ட தீபகற்பமாகும். எனவே நெய்தல் நில வளமும் தமிழகத்தைச் சுற்றிலும் அமைந்திருந்தது எனலாம். ஆற்றுச் சமவெளிகள் பலவற்றை உள்ளிட்டது தமிழக நிலப்பரப்பு. பாலாறு, செய்யாறு, தென்பெண்ணை, காவிரி, வையை, தாமிரவருணி, பெரியாறு, பறளியாறு போல்வன குறிப்பிடத்தக்கன. இம் மருதநில ஆறுகள் கடலிற் கலக்குமிடத்தே, அவ்விருநிலங்களும் சந்திக்கின்றன. அவண் இருநில வளங்களும் ஒருங்குகூடி அவை உள்நாட்டு வெளிநாட்டு வாணிகச் செழிப்பால் வளர்ந்தன. புகார், கொற்கை, தொண்டி, முசிறி அனைய துறைமுக நகரங்கள் பல உருவாகி உலகப்புகழ் பெற்றன. யவனர், உரோமர்தம் பழங்காலப் பயணக் குறிப்புகளிலும் இந் நகரங்கள் பற்றிக் காணலாம். சிறுசிறு குன்றுகளும் அவற்றைச்சார்ந்த காடுகளும் தமிழ்நாட்டுப் பூகோளத்தில் மண்டிக் கிடக்கக் காணலாம். இடையீடின்றிச் சுவர் போலமைந்த மேற்குமலைத்தொடர், கிழக்குமலைத்தொடர் இவற்றின் உட்பிரிவுகளான நீலகிரித்தொடர், ஆனைமலைத் தொடர், கோடைக்கானல் மலைத்தொடர் போன்றவற்றால் குறிஞ்சிநிலவளமும் கொழித்துக் கிடந்தது தமிழகம். முள்ளூர்க்கானம், தலையாலங்கானம் என்றாற்போன்ற பழம் பெயர்கள் இவற்றைச் சார்ந்த காடுகளின் வளத்தை உணர்த்தும். தென்னார்க்காடு, வடஆர்க்காடு போன்ற பெயர்களுடன் இவற்றை ஒப்பிட்டுக் காண்க.

இவ்வாறு தமிழகத்தில் நெய்தல், மருதம், குறிஞ்சி, முல்லை என்ற நானிலங்களும் தனித்தன்மை உடையனவாக வளர்ச்சிபெற்ற பாங்கினைச் சங்க இலக்கியம் கொண்டு அறிகிறோம். இதனால் மக்கட்பெயர்களில், நாட்டுப் பெயர்களில், அரசக்குடிப்பெயர்களில் வேறு

பாடும்; மக்களின் பேச்சுவழக்கு மொழியில் வேறுபாடும்; மக்களுடைய தொழில், பழக்க வழக்கம், பண்பாடு, நாகரிகத்தில் வேறுபாடும் விளைந்திருந்ததை நாம் சுவடுபிடித்தறிய முடிகின்றது. இதனாலேதான் நாட்டுப்பாடல் வழக்கில் தோய்ந்து வளர்ந்த அகத்திணைப் பாடல்களும் நான்குதிணைப் பெயரினவாய்த் தனித்தனி வளர்ச்சி காண நேர்ந்தது. சங்க இலக்கியம் நில அடிப்படையில் திணைப்பாகுபாடு பெற்றதற்கு, இந் நானில வளர்ச்சியே காரணமாகும். ஐந்தாவதாகப் பாலைநிலம் என்றும் ஒன்று அமைந்தது. முல்லை, குறிஞ்சி எல்லையோரப் பகுதிகள் மேட்டுநிலமும் பாறைகளுமாய்க் கோடை காலத்தில் வறட்சியுற்றுப் பாலைவடிவைப் பெறுகின்றன. மீண்டும் கார்காலத்தில் தளிர்த்து முன்னைய குறிஞ்சி, முல்லை வடிவாக மாறுகின்றமையால், பாலையைத் தனி நிலமாய் முன்னோர் கொண்டிலர். எனவே பாலையைமட்டும் **நில அடிப்படையிலான திணை** என்பதைவிடக் **கால அடிப்படையிலான திணை** எனக்கூறலாம். பாலையைப் பிரிந்துசெல்லும் வழியாகக் கொண்டு, ஏனைய திணை அனைத்திற்கும் அதைப் பொதுவாக்கியதால் அதனை 'நடுவணது' என்றும் நடுவுநிலைத்திணை என்றும் கூறலாயினர். இவ்வாறு தமிழ் நானிலத்தில் ஐந்திணை இலக்கியம் வளரலாயிற்று. வேம்+கடம் (வேங்கடம்) என்ற தொடர் காடு திரிந்து பாலையாகும் பான்மையைச் சுட்டும். 'சுரம்' என்பது வெப்பம் மிக்க வழியைக் குறிக்கிறது. எனவே தமிழகப் பாலைநிலம் 'சகாரா', 'தார்' பாலைவனங்களைப் போன்றதன்று என்பதை இத்தகைய தொடர்களால் அறியலாம்.

இளவேனில், முதுவேனில் என வேனிற்பருவமும் கார், கூதிர் என மழைப் பருவமும் முன்பனி, பின்பனி எனப் பனிப்பருவமும் தமிழகத்திற்குரியனவாம். நண்பகல், காலை, எற்பாடு–மாலை, யாமம், வைகறை என்ற ஆறு சிறுபொழுதுகள் உள. பகலும் இரவும் எனப்பகுத்து ஒவ்வொன்றும் மும்மூன்று கூறுகளாகப் பிரிக்கப் பட்டிருந்தன. நிலமும் பொழுதும் இரண்டறக் கலந்து நிற்பதே இயற்கை எனலாம். **நிலத்தைப் புனையும் பொழுது, பருவமும் உடனியைந்து நிற்கும். ஒன்றைவிட்டொன்றைத் தனியே புனைவதென்பதியலாது.** இதனை நன்குணர்ந்த தமிழ்ச் சான்றோர் நிலத்தையும் பொழுதையும் இணைத்து முதற் பொருள் என்றனர்.

நிலம் பொழுதுகளின் இணைவால் உருவாகும் விளைபொருள்கள், மரஞ்செடிகொடிகள், விலங்குகள், பறவைகள் போல்வனவும் அவ்வந் நிலத்திற்குரிய மக்களின் தொழில்கள், யாழ் முதலிய இசைக் கருவிகள், வழிபடு தெய்வங்கள் போல்வனவும் திணைப்பாடல்களில்

அவ்வந் நிலத்திற்குரியனவே இடம் பெறும். இங்ஙனம் இயற்கைப் புனைவாகவும், இடப்பின்னணியாகவும் அமைய உதவுவனவற்றைக் 'கருப்பொருள்கள்' என்றனர்.

தொன்மைமிக்க காலத்தில் வேளிர்குடி, ஓவியர்குடி, ஆய்குடி, ஆவியர்குடி, பூழியர்குடி என நூற்றுக்கணக்கான 'இனவழி' அரசுகள் தமிழகத்தைச் சிறுசிறு பகுதிகளாகக் கொண்டு ஆட்சி செய்தன. நிலப்பரப்பின் பான்மையால் நூற்றுக்கணக்கான இனவழி அரசுகள் (Communal states) பரிணமித்து, முகிழ்த்து, மலர்ந்து விளங்கியதால் அவற்றிலிருந்து மூவேந்தர் பேரரசுகள் உருவாயின. தமிழகக் குறுநில மன்னர்களை ஓவியர்குடி, ஆவியர்குடி எனக்குல அடிப்படையிலும், குறிஞ்சிஅரசு, முல்லையரசு, மருதஅரசு என நில அடிப்படையிலும், சேரஅரசு, பாண்டியஅரசு, சோழஅரசு என மூவேந்தர் அடிப்படையிலும் பிரித்துக் காணுதல்கூடும். இவ்வரசு களிடையே போரும் பூசலும் நிகழ்தலும் ஒருவர் தலைமை நோக்கி உயரப் பிறர் தாழ்தலும் வழக்காருயிற்று. இவ்வாறு "ஒருவனை ஒருவன் அடுதலும் தொலைதலும் புதுவதன்று ; உலகத்தியற்கை" என்று கூறுமளவு நிலைமை இருந்தது. இதனைக் கடந்து மூவேந்தர் களிடையே ஒற்றுமைகாண விழைந்த புலவர்களையும் சங்ககாலத்தில் நாம் காண்கிறோம். கலையும் இலக்கியமும்கூட, இவ்வாறு போர்க் குணத்தோடு போட்டி போட்டுக் கொண்டு வளர்க்கப்பட்டன. "புலத்தினும் போரினும் போர்தோலாக் கூடல்" (19) என்ற பரிபாடல் இதை உணர்த்தும்.

மக்கட் சமுதாயத்தில் தலைமக்கள், நிலமக்கள், வினைவலர், அடியோர் என்ற நான்கு படிநிலைகள் காணப்பட்டன. மன்னர்கள், நிலக்கிழார்கள், படைத்தளபதிகள், செல்வர்கள் தலைமக்களாக வாழ்ந்தனர். சிற்றூராட்சிகள் அவ்வவ்வூர்ச் சான்றோர்களாகிய அவையத்தாரிடமே இருந்தன. அரசனது நாட்டாட்சி, அறங்கூறும் முறைமை அனைத்திலும் சான்றோர்களின் குழுக்களே துணையாக விளங்கின. அடுத்து 'நிலமக்கள்' என்பார் அவ்வந் நிலத்திற்கே உரிமையுடையராய், அவ்வந் நிலவியல்புக்கு ஏற்ற தொழில்புரிபவ ராய், ஒவ்வொரு நிலத்திலும் அதன் முதுகெலும்புபோல் விளங்கியவர் ஆவர். நிலஅடிப்படைக்கேற்ற உழவு, மீன்பிடித்தல், வேட்டை யாடல், கால்நடை வளர்த்தல் போல்வன அவர்களின் தொழில் களாகும். மற்றும் வினைவலர் என்பார் இந்நிலமக்களுக்கு வேண்டிய கருவிகளையுதவும் தச்சர், கன்னுர், தட்டார் போன்ற பிறபல தொழில்களைப் புரிபவர்கள் ஆவார்கள். அடியோர் என்போர்

குற்றேவல் புரிபவர்கள். கூனும், குறளும், ஊமும், செவிடும், அலியும், பேடியுமாகப் பிறந்தவர்கள்; துணையற்றவர்கள் இவ் 'அடியோர்' ஆவர். இவர்கள் தமக்கென உரிமையுடையவர்கள் அல்லர்; அடிமைகளாக நடத்தப்பட்டனர். இம்மக்களிடையே சேயோன், மாயோன், வருணன், வேந்தன் (இந்திரன்) என்ற நிலவழித் தெய்வ வழிபாடுகளும், முன்னோரையும் வீரரையும் வழிபடும் சிறுதெய்வ வழிபாடுகளும் மேலோங்கியிருந்தன. இந்திர வழிபாடு தொன்மை மிக்க காலத்தில் மிக்கசிறப்புடன் விளங்கியது என்பதைச் சங்கநூல் களில் குறிப்பாகக் காணலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் இந்திரனது வச்சிராயுதம், வெள்ளை யானை போல்வன தனித்தனிக்கோட்டங்களைப் பெற்றிருந்தமையை அறியலாம். சேயோன் வழிபாடு முருக வழிபாடாக மலர்ந்து சிவவழிபாடாக வளர்ந்து பேரிடம் பெற்றதையும் மாயோன் வழிபாடும் பூவை நிலைத்துறை போன்றவற்றால் வளர்ந்து தனிச்சிறப்புற்றதையும் இன்று சைவ, வைணவ சமய வழிபாடுகளில் காணலாம். பரிபாடலில் செவ்வேளுக்கும், மாயோ-னுக்கும் (கொற்றவைக்கும்) மட்டுமே பாடல்கள் காணப்படுவது கொண்டும் இதையுணரலாம்.

'சங்கம்' வைத்துத் தமிழ் வளர்த்த மதுரை என்பது வெறும் புகழுரையன்று. கடைச்சங்கத்தில் தொகைப்படுத்தப்பட்டவையே இன்றும் நின்று நிலவும் பத்துப்பாட்டும் எட்டுத்தொகையும் என்பர். இவை தொகுக்கப்பட்டுள்ள முறைமைகளை எண்ணிப் பார்த்தாலே சங்கம் போன்ற ஓர் அமைப்பின்றி இங்ஙனம் தொகுக்கப்பட் டிருத்தல் இயலாது என நினைக்கலாம். மேலைநாட்டு ஆய்வு முறையில் இவை 'வீரயுகப் பாடல்கள்' என்றும் கருதப்படுகின்றன. கடந்த கால வீரயுகத்தை அதனை அடுத்துவரும் காலப்பகுதியில் கதைப்பாடலாக இசைத்திசைத்து மகிழ்வர். தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்கள் அதை அடுத்துவருவன. சங்கப்பாடல்களில் முன்னைய-தன் வடிவும் பின்னையதன் பண்பும் உள்ளன. இவை பாணர் களால் வாய்மொழிப் பாடல்களாக இசைக்கப்பட்டுப் பின்பு வரி வடிவைப் பெற்றன. ஹோமருடைய காப்பியங்களை இங்ஙனம் வாய் மொழி வழிப்பட்டன என்று கருதுவது போலவே சங்கத் தொகைப் பாடல்களையும் கருதமுடியும் என்பது டாக்டர் க. கைலாசபதி கருத் தாகும். 'பாடாண் திணை' பற்றிய தம்நூலில் டாக்டர் நா. செயராமன் இவை வீரயுகத்திற்குப் பிற்பட்ட காலத்தன (post – heroic age) என்பர்.

தமிழகம் தன்னிகரற்றுச் செழித்தோங்கியதாலும் வடநாட்டுடன் வாணிகத்தொடர்பும் கலைஇலக்கியப் பண்பாட்டுத் தொடர்பும்

கொண்டிருந்ததாலும் கிரேக்க உரோமானியருடன் வாணிகத்தொடர்பும் கலையுறவும் பெற்றிருந்ததாலும் தமிழ்க் கலைகளும், இலக்கியமும் தமக்குரிய சிறப்புக் கூறுகளுடன் பல்வேறுகிளைகளாக மேலோங்கி வளர்ந்தன. அஃதாவது முற்கூறிய நிலம், காலம், இயற்கைச்சூழ் நிலை, அரசுகள், மக்கட்சமுதாய அமைப்பு, சமய வழிபாட்டு வளர்ச்சி, சங்கம் என்ற அமைப்பு, வீரயுகப்பாங்கு, வெளிநாட்டுத் தொடர்பு என்பனவனைத்தும் சங்க இலக்கியத்தைப் பாதித்து,அதனை உருவாக்கியுள்ளன எனில் மிகையாகாது.

இலக்கியம் கூர்தலறப்படி (evolution) உருவாகி, வளர்ந்து வருகிறதென்பதை ஒப்பீட்டறிஞர் வற்புறுத்துகின்றனர். இலக்கியம் **'சமுதாயத்தின் விளைவு'** என்பது அவர்கள் கருத்து. அதுமட்டு–மன்று. இலக்கியம், ஏனைய பயிரினம் உயிரினங்களைப் போல நிலத்தின் விளைவுமாகும் என்பதைச் சங்கஇலக்கியம் மெய்ப்பிக்கின்–றது. சங்ககால நிலப்பாங்கும் பருவத்தன்மையும் இயற்கையழகும் இன்றும் அதில் மணக்கின்றன. எந்த அளவு அது சமுதாய வெளிப்பாடாய் இருக்கிறதோ, அந்த அளவு நிலத்தின் வெளிப்பாடாகவும் இலங்குகிறது. அதனால்தான் சங்கஇலக்கியம் தமிழ்மண்ணில் நன்குவேர்பிடித்து, வளர்ச்சி பெற்றது. பின்னைய இலக்கியங்கள் எத்தனை மாறுதல்களை ஏற்றிருப்பினும் அந்த வேரிலிருந்தே அவை வளர்ந்தன என்பதை, அவை நம்மை உணரவைக்கின்றன. சமு–தாயத்தின் விளைவாக மதிக்கப்படும் இலக்கியத்தினை, அச் சமுதாயப் பின்புலத்தோடு ஒப்பிட்டு, அதன் தன்மைகளை மதிப்பிட வேண்டும் என்பதில் இன்றைய ஒப்பீட்டறிஞர்கள் கவனம் செலுத்துகின்றனர்.

சங்கநூல்கள் :

பொதுவாகச் சங்க இலக்கியம் என்பது பத்துப்பாட்டும் எட்டுத்தொகையுமாகவே கருதப்படுகிறது. டாக்டர் மு. வரதராசனார்; டாக்டர் வ.சுப. மாணிக்கனார்; டாக்டர் மறைத்திரு தனிநாயக அடிகளார் போன்ற சங்க இலக்கிய ஆய்வு முன்னோடிகள் பலரும் பத்துப்பாட்டையும் எட்டுத்தொகையையுமே **'சங்கஇலக்கியம்'** என்ற எல்லைக்குட்படுத்தித் தமது ஆய்வுகளை மேற்கொண்டுள்ளனர். அவற்றுள்ளும் கலித்தொகை, பரிபாடல், திருமுருகாற்றுப்படை மூன்றையும் பிற்காலத்தன என்று கருதுவோரும் உண்டு. பொதுவாக இவ்வொப்பியலாய்வுக்குக் கால வரையறையைவிட, கருத்தொற்றுமையையே சிறப்பாகக்கொண்டு தொல்காப்பியம், திருக்குறள்,பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை என்பனவற்–றை மரபு, வடிவம், கருத்து, உத்திகள் போன்றவற்றால் ஒன்றி–

ஞென்று உறவுடைய இலக்கியங்களாகக் கருதலாம். இவை முழு வதையும் ஒருசேரச் 'சங்கஇலக்கியம்' என்று கூறுதல் தவறென்று கருதுபவர்களும் **'சங்கச் சாயலுள்ள இலக்கியம்'** என்று கருதுவதற் குத் தயங்கமாட்டார்கள். ஏனெனில், இவற்றில் ஒன்றின் சாயலே மற்ருென்றில் மிக நெருக்கமாகக் காண முடிகிறது. இவற்றிடையே ஒரு கருத்துத் தொடர்ச்சியும் அமைப்புத் தொடர்ச்சியும் உள்ளன.

இன்று கிடைக்கும் நூல்களுள் காலத்தால் முற்பட்டது தொல்காப்பியம். "வடவேங்கடம் தென்குமரிக்கிடையே வழக்கும் செய்யுளும் ஆக வழங்கிய தமிழ்மொழியின்" அனைத்துக்கூறு கட்கும் அமைந்த இவ் இலக்கணத்தை ஏறத்தாழ 1610 நூற்பாக் களால் வடித்துத் தொகுத்துத் தருகிறது, இத் தொன்மைமிக்க நூல் எழுத்து, சொல், பொருள் என முப்பகுப்புடைய இந்நூலில் ஒவ் வொரு பகுப்பிற்கும் ஒன்பது இயல்கள் உள்ளன. இறுதியில் உள்ள பொருள் இலக்கணமே இலக்கியக்கொள்கை பற்றிய, பிறவற்றினும் அளவால் பெரிய பகுதியாகும். அகத்திணையியல், புறத்திணையியல். களவியல், கற்பியல், பொருளியல், மெய்ப்பாட்டியல், உவமவியல், செய்யுளியல், மரபியல் என்ற ஒன்பது இயல்களிலும் செய்யுள் இலக்கணத்துடன் (Prosody) பல்வேறு இலக்கியக் கொள்கை களும் (literary principles and theories) இலக்கியத் திறனாய்வு முறைகளும் (literary criticism) அணியிலக்கணமும் (poetics) உணர்த்தப்படுகின்றன. கிரேக்கர்களுக்கு அரிஸ்டாடிலின் 'கவிதையியல்' (poetics) கிடைத்திருப்பது போலவும் உரோமானியர் களுக்கு ஓரேசின் 'கவிதைக்கலையியல்' (Ars Poetica) கிடைத்திருப் பது போலவும் வடமொழியாளருக்குப் பரத முனிவரின் 'நாட்டிய சாத்திரம்' கிடைத்திருப்பது போலவும் தமிழர்களுக்குத் 'தொல் காப்பியப் பொருளதிகாரம்' கிடைத்துளது என நாம் பெருமைப் படலாம். யாப்பு, நோக்கு, உள்ளுறை, இறைச்சி, வண்ணம், வனப்பு, மெய்ப்பாடு, உவமம் எனப் பல கோட்பாடுகளை நாம் தொல்காப்பியத்தில் காண்கிறோம். தொல்காப்பிய உரையாசிரி யர்கள் தத்தமது கால நிலையோடு ஒட்டி, இக்கோட்பாடுகளைச் சிறிது விளக்கியுள்ளனர். மற்றபடி, பிற்கால இலக்கணிகளால் இக் கோட்பாடுகள் படிப்படியாக வளர்க்கப் பெருதது பெருங்குறையே யாகும். ஒருசிலர் தொல்காப்பியர் சொன்னதை, அதைவிடச் சுருங்கச் சுட்டிச் சென்றுள்ளனர்; மற்றும் சிலரோ முற்றிலும் விட்டு விட்டனர். தொல்காப்பியருக்குப் பிறகு 'நாம் என்ன புதிதாகச் சொல்லப்போகிறோம்?' என்று விட்டுவிட்டனர் போலும்.

இலக்கியக் கொள்கையாளர்களை அவர்கள் வலியுறுத்திய கொள்கைகளுடன் தனித்தனியே பெயர்சுட்டிக்கூற வடமொழியில் வாய்ப்புண்டு. பரதமுனிவர் : இரசக்கோட்பாடு; தண்டி : அலங்காரக்கோட்பாடு; வாமனர் : ரீதிக்கோட்பாடு; ஆனந்த வர்த்தனர் : தொனிக்கோட்பாடு என்பன போன்று தமிழில் யாரையும் தனிக் கொள்கையாளராகச் சுட்ட முடியவில்லை. தொல்காப்பியர் ஒருவரே எல்லாக் கொள்கைகட்கும் ஒரே சார்பாளராகக் காட்சி நல்குகிருர். 'வழக்கிறந்த மொழி' என நாம் எள்ளி நகையாடும் மொழியில் காலந்தோறும் ஏற்பட்டுள்ள வளர்ச்சிப்படிகளைக் காணும் போதுதான், நமது அவலநிலை நமக்குப் புலனுகிறது. அதனைச் சுட்டிக்காட்டுவது தமிழைத் தாழ்த்தி மதிப்பிடுவதற்காக அன்று. இனியேனும் துறைதோறும் தமிழ் வளர்ச்சிக்குப் பாடுபடவேண்டும் என்பதை நினைவுறுத்துவதற்கேயாகும்.

திருக்குறள் அறம், பொருள், இன்பம் என்ற முப்பிரிவுகளையும், 133 அதிகாரங்களையும், 1330 குறட்பாக்களையும் கொண்டது. உலக மெய்யுணர்வுச் சிந்தனையாளர்களில் திருவள்ளுவருக்கு மேலான இடமுண்டு. 'உலகப் பொதுநோக்கு' (International perspective) என்பது இன்றைய ஒப்பீட்டாய்வின் தலைமை நோக்கம். அதனைக் கொண்டு விளங்குவதில் முதன்மையான நூல் திருக்குறள். ஏறத்தாழப் பத்துப் பழையவுரைகளையும் எண்ணற்ற புதிய விளக்கங்களையும் கொண்டுவிளங்கும் இந் நீதி இலக்கியம் பின்பற்றியுள்ள 'இலக்கியக் கொள்கைகள்' தனியே எடுத்து ஆராயத்தக்கனவாகும். தொல்காப்பியத்திற்கும் திருக்குறளுக்கும்; திருக்குறளுக்கும் சங்கத்தொகை நூல்களுக்கும் கருத்தொற்றுமையான இடங்கள் – பொருள், சொல்லாட்சி, தொடர்கள் – பலவுண்டு. இவை இவற்றின் கால அணிமையையும் உறவையும் பறைசாற்றுவன.

> "எந்நன்றி கொன்ருர்க்கும் உய்வுண்டாம் உய்வில்லை
> செய்ந்நன்றி கொன்ற மகற்கு" (குறள் : 110)

என்பது அறத்துப்பால் கருத்து. இதனை,

> "நிலம்புடை பெயர்வதாயினும் ஒருவன்
> செய்திகொன்ருேர்க்கு உய்தி இல்லென
> அறம் பாடிற்ரே ஆயிழை கணவ" (புறம் : 34)

எனப்பெயர்சுட்டி ஆலத்தூர் கிழார், கிள்ளிவளவனைப் பாடிய புறப் பாடலில் குறிப்பிடுகிருர். தொல்காப்பியம், திருக்குறள், சங்க இலக்கியம் இவற்றிடையேயுள்ள உறவுத் தொடர்புகள் இன்னும் முற்றிலுமாகக் கணித்தறியப்படவில்லை.

பத்துப்பாட்டு பத்து நெடிய பாடல்களின் தொகுப்பாகும். 103 அடியாலாகியது முல்லைப்பாட்டு ; 782 அடியாலாகியது மதுரைக்காஞ்சி. அனைத்தும் அகவற்பாவாயினும் பட்டினப்பாலை யில் மிகுதியாக வஞ்சியடிகளே உள்ளமையால் அதற்கு 'வஞ்சி நெடும்பாட்டு' என்றும் பெயருண்டு. இதனைத் தொகுத்தார் யாரெனத்தெரியவில்லை.

> "முருகு, பொருநாறு, பாணிரண்டு, முல்லை,
> பெருகு வளமதுரைக் காஞ்சி, — மருவினிய
> கோல நெடுநல்வாடை, கோல்குறிஞ்சி, பட்டினப்
> பாலை, கடாத்தொடும் பத்து."

இப் பழம்பாட்டில் குறித்த முறையிலேயே பாடல்கள் இத்தொகைக்-கண் வரிசைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இதற்கு நச்சினார்க்கினியரின் உரை முழுப்பகுதிக்கும் கிடைத்திருப்பது குறிக்கத்தக்கதாகும். இதன்கண் ஐந்து ஆற்றுப் படைகள் உள்ளன. மதுரைக் காஞ்சி யுடன் ஆறு பாடல்கள் புறத்திணை சார்ந்திலங்க, ஏனைய நான்கும் அகத்திணைப்பாடல்களாக விளங்குகின்றன. அவை முல்லைப்பாட்டு, குறிஞ்சிப்பாட்டு, பாலைப்பாட்டு. (பட்டினப்பாலை), நெடுநல்வாடை என்பன. இவை அனைத்தும் நெடும்பாடல்களாய் அமைந்தமை யால், ஏதேனும் ஒருவகையில் புதுமை புகுத்த முயன்றுள்ளன. இவை கதைப் போக்குடையவையாய், காப்பியத் தன்மைகொண்டு விளங்குவது, தமிழ்க் காப்பியக் கொள்கை ஆய்வுக்குத் தோற்றுவாய் செய்கிறது. குறிஞ்சிப் பாட்டில் தலைவன் தலைவி பெயர் சுட்டப்பட வில்லையே தவிர, நிகழ்ச்சிகள் நாடகக்கதைப்போக்கில் நிரல்படச் சொல்லப்பட்டுள்ளன. பாலைப்பாட்டு, அகச்செய்தியை ஆறு அடி களில் அடக்கிக் கொண்டு, காவிரிப்பூம்பட்டினத்தையும் அதன் தலைவனை கரிகாற்பெருவளத்தானையும் எஞ்சிய அடிகள் அனைத்தா-லும் புகழ்ந்தமையால் 'பட்டினப் பாலை' ஆயிற்று. தலைவிக்கு நெடி தாகத் தோன்றும் வாடையை நீளப் புனைந்து, கடமை தவறாத மன் னனது நிலையைச் சிறுகப் புனைந்து கூறுவதால் நக்கீரர் பாடிய இம் முல்லைத் திணைப்பாட்டு 'நெடுநல்வாடை, ஆயிற்று. ஆற்றுப்படை களும் ஒன்றின் ஒன்று சிறிது வேறுபட்டு நின்று புதுமை படைக்க முயல்கின்றன. அவற்றுள் திருமுருகாற்றுப்படை பிறவற்றினின்றும் பெரிதும் வேறுபட்டு நிற்பது அதன் தனிச்சிறப்பாய் அமை கிறது.

எட்டுத்தொகையுள் குறுந்தொகை, நற்றிணை, நெடுந்தொகை என்பன மூன்றும் அடி வரையறை கருதித் தொகுக்கப்பட்ட, ஆசிரி

யப்பாக்களாலாகிய தொகைகள் ஆகும். நான்கடி முதல் எட்டடிவரை அமைந்தன குறுந்தொகை; ஒன்பது முதல் பனிரெண்டு அடிவரை அமைந்தன நடுத்திணை அல்லது நற்றிணை ஆயின; பதின்மூன்றடி முதல் முப்பத்தோரடிவரை உடையன நெடுந்தொகை அல்லது அக நானூறு ஆயின. இவை மூன்று தொகை நூல்களும் ஒரு பேரவை-யின்கண் சான்றோர் பலர்கூடி, ஒரே சமயத்தில் தொகுத்திருக்க வேண்டும் என்பதையே காட்டுகின்றன. இல்லையென்றால் ஆசிரியத் தாலாகிய இவ் ஆயிரத்து இருநூறு பாடல்களையும் வேறுவகையாகத் தொகுத்திருக்கலாம் அன்றோ? இவற்றுள் குறுந்தொகையே இலக்கிய நயத்தில் மிகச் சிறந்து நிற்பதென்றும் உரையாசிரியர்களால் மிகுதியாக மேற்கோள்காட்டப் பட்டதென்றும் டாக்டர் உ. வே. சா. அவர்கள் தம் குறுந்தொகை முன்னுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். கடவுள் வாழ்த்துடன் 401 பாடல்களைக் கொண்ட இத் தொகையில் 307, 391 ஆகிய பாடல்கள் எட்டடி வரம்பை மீறினவாகக் காணப் படுகின்றன என்பர். இதனைத் தொகுத்தவர் பூரிக்கோ என்று குறிக் கப்பட்டுளது. தொகுப்பித்தார் பெயர் அறியக்கூடவில்லை. 205 புலவர்களின் பாடல்களடங்கிய இதற்குரிய அடிக்குறிப்புகள் பழமை யானவை; திணைப்பகுப்பு இன்றையப் பதிப்பாளர்களிட்டது. இதன் முதல் 380 பாடல்களுக்குப் பேராசிரியர் உரையும் இறுதி இருபது பாடல்களுக்கு நச்சினார்க்கினியர் உரையும் இருந்தன என்பர். அவை இன்று கிடைக்கப்பெற்றில.

நற்றிணையைத் தொகுத்தார் பெயர் தெரியவில்லை; தொகுப் பித்தான் பன்னாடு தந்த பாண்டியன் மாறன்வழுதி. 234ஆம் பாடல் கிடைத்திலது; 385ஆம் பாடல் பிற்பகுதியும் காணப்படவில்லை. 192 ஆசிரியர்களின் பாடல்களடங்கிய இதற்கும் அடிக்குறிப்புப் பழைமை யானது; திணைப்பகுப்பு இக்காலத்துப் பதிப்பித்தார் அமைத்தது. அகநானூறு என்றும் பெயர் கொண்ட நெடுந்தொகை நானூறு கடவுள் வாழ்த்துடன் 401 பாடல்கள் கொண்டது. இந் நூல் களிற்-றியானை நிரை (1—120); மணிமிடை பவளம் (121—300); நித்திலக் கோவை (301—400) என்ற மூன்று பகுதிகளாகப் பிரிக் கப்பட்டிருப்பதுடன் ஒற்றைப்பட வருவனவெல்லாம் பாலைத்திணை எனவும், 2, 8, 12, 18 என வருவனவெல்லாம் குறிஞ்சித்திணையென வும் 4, 14, 24 என வருவனவெல்லாம் முல்லைத்திணையெனவும் 6, 16, 26 என்பனவனைத்தும் மருதத்திணையின எனவும் 10, 20, 30 என்ற எண்ணின நெய்தல்திணை எனவும் ஓர் ஒழுங்குபடத்தொகுக்கப் பட்டுள்ளன. இவ் ஒழுங்குமுறை பிற தொகை நூல்களிலும் உண்டா

என்பது ஆராயத்தக்கது. இது உப்பூரிகுடி கிழார் மகனுர் உருத்திர சன்மரால் தொகுக்கப்பட்டது; பாண்டியன் உக்கிரப் பெருவழுதியால் தொகுப்பிக்கப்பட்டது. இதன்கண் 145 புலவர் பாடியதாகப் பழைய குறிப்புக் கூறும். மூன்று பாடல்களுக்கு ஆசிரியர் பெயர் தெரிந்திலது எஞ்சிய பாடல்களை 142 புலவர்கள் பாடியுள்ளனர். இதற்கு முதல் 90 பாடல்கள் வரை பழையவுரை உளது.

அகநானூறு என்பதற்கேற்பவே புறநானூறும் தொகுக்கப் பெற்றுள்ளது. எனவே இதுவும் அத்தொகை நூல்களுடன் சம காலத்ததாதல் வேண்டும். இதனைத் தொகுத்தார் பற்றிய குறிப்பெ-துவும் கிடைத்திலது. கிடைத்துள்ள பிற தொகை நூல்கள் பற்றிய தொகுத்தார் குறிப்புகளும் எவ்வளவிற்கு உண்மையானவை என்பது புலனாகவில்லை. புறநானூற்றில் கடவுள் வாழ்த்துடன் 400 பாடல் கள் உள; 156 புலவர்கள் பாடியவை. இவற்றுள் 267, 268 பாடல்கள் கிடைத்தில. 266குப் பின் பாடல்களில் சிதைவுகள் பல காணப்படுகின்றன. முதல் 266 பாடல்களுக்குப் பழைய உரை ஒன்றும் உளது. இவற்றின் திணை, துறை பற்றிய அடிக்குறிப்பு காலப்பழைமை உடையதன்று; ஆனுல் வரலாறு தழுவிய அடிக் குறிப்புகள் தொன்றுதொட்டு வழங்கிவந்தனவாகவே இருக்க வேண்டும். சேரர், பாண்டியர், சோழர், குறுநிலமன்னர் என்பது போன்ற வைப்புமுறையும் திணை, துறைத்தொடர்பான வைப்புமுறை யும் ஆங்காங்கு புலப்படுவதாகக் கூறுவர்.

தொகைநூல்களுள் ஐங்குறுநூறும், பதிற்றுப்பத்தும் தனி யமைப்புடையன. ஐங்குறுநூறு யானைக்கட்சேய் மாந்தரஞ் சேரலிரும்பொறையால் தொகுப்பிக்கப்பட்டுப் புலத்துறை முற்றிய கூடலூர் கிழாரால் தொகுக்கப்பட்டது. பதிற்றுப்பத்து சேரமன்னர் களையே பற்றியது. எனவே இவையிரண்டும் சேரநாடு சார்ந்தன எனலாம். இது தவிர வேறுசில ஒற்றுமைகளும் இவற்றிற்கிடையே உண்டு. மருதம், நெய்தல், குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை என வரிசைப் படுத்தப்பட்ட நூறுகளை முறையே ஓரம்போகியார், அம்மூவனுர், கபிலர், ஓதலாந்தையார், பேயனுர் என்ற புலவர் பெருமக்கள் பாடியுள்ளனர். ஒவ்வொரு நூறும் பத்துப் பத்துக்களாலாகியது. ஒவ்வொரு பத்தும் பொருளமைதியாலோ, சொல்லாட்சியாலோ பெயரிடப்பட்டுள்ளது. 129, 130 ஆம் பாடல்கள் கிடைத்தில. இதன் அடிக்குறிப்புப் பழைமையானதென்றும், சிறப்பாக அமைந் தது என்றும் கூறுவர். இதற்குக் குறிப்புரையாய் அமைந்த பழைய

உரை ஒன்று 469 ஆம் செய்யுள்வரை கிடைத்துளது. ஆசிரியப் பாவின் சிற்றெல்லையாகிய 3 அடி முதல் 6 அடி வரை அமைந்த பாடல்களையுடையது இந்நூல். பதிற்றுப் பத்தும் பத்துப் பத்துகள் கொண்டது. ஒவ்வொரு பத்தும் ஒரு சேரமன்னரைப் பற்றியது; ஒரு புலவரால் பாடப்பட்டது. தொகுத்தார் விவரங்கள் அறியப் பட்டில. முதற்பத்தும் இறுதிப்பத்தும் கிடைத்தில. சில பாடல்கள் பிற உரைநூல்களிலிருந்து கிடைத்துள. ஒவ்வொரு பாடலின் இறுதி யிலும் துறை, வண்ணம், தூக்கு, பெயர் என்பன குறிக்கப்பட்டுள்–ளன. அவ்வப் பாடலில் அமையும் சிறந்த தொடரால் பெயர் குறிக் கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு பத்தின் இறுதியிலும் பதிகம் என்ற உறுப் புண்டு. இது பாடியவர் பெயர், பாட்டுடைத்தலைவர் பெயர், அவரது அருஞ்செயல்கள், அவரளித்த பரிசில் என்பனவற்றைத் தெரிவிக்கிறது. இது ஆசிரியவடிவில் தொடங்கி, உரைநடையில் முடிந்து, பிற்காலக் கல்வெட்டுகளில் காணப்படும் மெய்க்கீர்த்திகளை நினைவூட்டுகிறது. பதிற்றுப்பத்தில் நான்காவது பத்தும் ஐங்குறு நூற்றில் பதினெட்டாவது பத்தும் அந்தாதித் தொடை பொருந்த அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

கலித்தொகையும், பரிபாடலும் பா வடிவு காரணமாகத் தொகுக்கப்பட்டவை. இவ்விரு தொகைகளிடையேயும் பல ஒற்றுமை கள் உண்டு. கலித்தொகையில் கூடல், பாண்டியன் பெயர்கள் தொடர்ந்தமைந்து இவை கூடலில் பாடப்பட்டவை என்பதைக் காட்டுகின்றன. பரிபாடலில் வருவன அனைத்தும் மதுரையைச் சார்ந்த வையை, திருப்பரங்குன்றச் செவ்வேள்; திருமாலிருஞ்சோலை மலை மாயோன்; மதுரை பற்றிய – பாடல்களேயாகும். கலித் தொகையைத் தொகுப்பித்த விவரம் தெரிந்திலது. இறுதியிலுள்ள நல்லந்துவனுரே கடவுள் வாழ்த்தும்பாடி,இதனைத்தொகுத்தார் என்ற கருத்து நிலவுகிறது. இந்நூல் முழுமைக்கும் நச்சினார்க்கினியர் உரை கிடைத்துளது. இதன் முதற் பதிப்பாசிரியர் சி. வை. தாமோதரம்பிள்ளையவர்கள், இது நல்லந்துவனார் என்ற புலவர் மட்டுமே பாடிய தொகைநூல் என்பர். பேராசிரியர் கே. என். சிவராஜபிள்ளை, பேராசிரியர் எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை போன்றோர்க்–கும் இதில் உடன்பாடுண்டு. ஆயினும் பாலை (35 பாடல்கள்), குறிஞ்சி (29), மருதம் (35), முல்லை (17), நெய்தல் (33) என்ற வைப்பு முறையுடைய இதனை முறையே பாலைபாடிய பெருங்கடுங்கோ, கபிலர், மருதனிள நாகனார், சோழன் நல்லுருத்திரன், நல்லந்துவன் போன்ற ஐவரும் பாடினர் என்ற கருத்தை அவ்வளவு எளிதாக மறுத்–

துவிட முடியும் என்று தோற்றவில்லை. சில பாக்கள் 12 அடியுடையன; வேறுசில 73 அடி வரை அமைந்தன. கடவுள் வாழ்த்துடன் 150 கலிப்பாடல்கள் உள. கலிப்பாவிற்கும் பரிபாடலுக்கும் பல ஒற்றுமைகள் உண்டு. இவை இரண்டுமே வெண்பா நடையின என்பர் தொல்காப்பியர். கொச்சகம், அராகம், சுரிதகம், எருத்து என்ற உறுப்புகள் இவையிரண்டிற்கும் பொதுவானவை. இவை இரண்டும் இசைப்பாட்டுக்கள்—ஆடலுடன் கூடிய பாடல்கள் என்று கருதத்தக்கன. "பரிபாடல் பரிந்துவருவது ; அஃதாவது, கலியுறுப்புப் போலாது பல அடியும் ஏற்று வருவது" (செய் : 118) என்பது பேராசிரியர் கருத்து. பா அமைப்பில் ஒற்றுமையும் வேற்றுமையும் உண்மை இதனால் அறியப்படும்.

பரிபாடல் 'காமங் கண்ணியது'; இன்பப் பொருள் பற்றிப் புணையும் அடிப்படையுடையது. கடவுள் வாழ்த்தாயினும் அதன்கண் இன்ப அடிப்படையே மீக்கூர்ந்து நிற்கும். எழுபது இசைப்பாக்கள் கொண்ட இந்நூலில் 22 பாடல்களே கிடைக்கப் பெறுகின்றன. வேறு சில உரைநூல்களிலிருந்து இரண்டு முழுப்பாடல்களும் சில துணுக்குகளும் கிடைக்கின்றன. முன்னையத் தொகையின்படி திருமால் 8 செவ்வேள் 31, கொற்றவை 1, வையை 26, மதுரை 4 ஆக 70 ஆகும். இப்போது திருமாலுக்கு ஆறும் (உரைநூல்களிலிருந்து ஒன்றும்) செவ்வேளுக்கு எட்டும் வையை பற்றி எட்டும் (உரைநூல்களிலிருந்து ஒன்றும்) கிடைக்கின்றன. மதுரை, வையை பற்றிய சில துணுக்குகளும் கிடைக்கின்றன. ஒவ்வொரு பாடலுக்கும் துறைக்குறிப்பு, ஆசிரியர் பெயர், இசைவகுத்தோர் பெயர், பண்ணின் பெயர் என்பன குறிக்கப்பட்டுள்ளன. முதல் 11 பாடல்களின் பண் பாலையாழ் என்றும் அடுத்த 5 பாடல்களின் பண் நோதிறம் என்றும் பின்னருள்ள 4 பாடல்களின் பண் காந்தாரம் என்றும் குறிக்கப்படுவதால் இது பண்முறையிலமைந்த தொகுப்பாக இருக்கலாம் என்று தெரிகிறது. இதற்குக் கிடைக்கின்ற பழையவுரை பரிமேலழகர் எழுதியதென்பர்.

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை இரண்டும் இரட்டைக் காப்பியங்கள் எனப்படுகின்றன. இவை இரண்டுமே முப்பது, முப்பது காதைகளாலானவை. இவை உரையாசிரியர்களால் தனிநெடும் பாட்டிற்கு எடுத்துக்காட்டாகவும் தரப்பட்டுள்ளன. எனவே, தனி நெடும் பாடல்களின் தொகுப்புப் போன்ற ஹோமருடைய காப்பியத்துடன் இவை ஒப்பிடற்பாலன. நாட்டுப் பாடலாக வழங்கிய கதைப் பாடல்களும் (Lays), செருமானிய வீரகாவியப் பாடல்களும் (sagas)

போல்வன தனிநெடும் பாடல்களே என்பர். சிலப்பதிகாரம் கிடைத்திலதேல் வரிப்பாடல், குரவைப்பாடல் போல்வனவற்றை அறிய வாய்ப்பின்றிப் போயிருக்கும். முத்தமிழ்க் காப்பியம், நாடகக் காப்பியம், இயலிசை நாடகப் பொருட்டொடர் நிலைச்செய்யுள், உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் என்றெல்லாம் சிறப்பிக்கப்படும் இக் காப்பியம் நெஞ்சையள்ளும் திறன்கள் பலவற்றையுடையது. இளங்கோவடிகள் படைத்த இக் காப்பியத்திற்கு அரும்பதவுரை ஒன்றுண்டு ; அடியார்க்கு நல்லார் உரை கானல்வரி நீங்கலாக, வழக்குரைகாதைக்கு முன்புவரை உண்டு. மணிமேகலை பல வகைகளில் இதனோடு தொடர்புடையது. ஒரே காப்பியத்தின் இரு பகுதிகள் போன்ற கதையமைப்பு, பொதுவாக வருகின்ற பெயர்கள், மரபுத்தொடர்கள் பலவாகும். சொல், தொடர், கருத்து, பொருளமைதியுடன், வருணனைகள், அணிநலன்கள், அடைமொழிகள் ஆகியவற்றிலும் ஒற்றுமையுண்டு. இவ்வாறு இவை இரண்டிற்கும் பொதுவாக வருகின்ற அடிகளும் தொடர்களும் பலவாதலால் இவையிரண்டும் ஒன்றற்கொன்று மிக நெருங்கிய தொடர்புடையன என்று கருத இடமுண்டு.

சங்கச் சாயலைப் பெற்று, தொன்றுதொட்டுச் சங்க இலக்கியம் என்று கருதப்பட்டு வருகின்ற இவை அனைத்தையும் பற்றிய அறிவு இருந்தாற்றான், நாம் சங்கப் பாடல்களை நன்கு புரிந்து கொள்ள முடியும். இன்று பலர் இந் நூல்களுள் புகுந்து பயிலாமல் தம் முன்னோர் ஏதேனும் காரணம் கருதி, எப்போதோ கூறியவற்றையே திரும்பத் திரும்பக் கூறி வருகின்றனர். ஒரு நூலைப் பயிலாமல் அது பற்றிக் கருத்துக்கூற முற்படுவதே பெருந்தவறு. இதில் தொன்மை கூறும் கட்சி ; அதை மறுக்கும் கட்சி என்று 'கட்சிமனப்பான்மை' வேறு. இலக்கிய வரலாறுகள் எழுதுபவர்கள் கூட, முன்னவர்கள் சொல்லிச் சென்ற கருத்துக்களைத் தம் 'சொந்த வாக்கியங்களில்' எழுதுகின்றனரே தவிர, நூல்களைப் பயின்று, உண்மை கண்டு, பல ஆண்டுகள் அரிதின் முயன்று இலக்கிய வரலாறு எழுதுகின்றவர்கள் மிகவும் அருகியே காணப்படுகின்றனர். இத்தகு சூழ்நிலை ஒப்பீட்டாய்விற்கு உகந்ததன்று. ஒன்றன் அனைத்துத் திறன்களும் அறியாமல், அதனைப் பிறமொழி இலக்கியங்களுடன் ஒப்பிடுவது எவ்வாறு ?

தமிழில் இலக்கியக் கொள்கையாளர்கள் :

மேலை நாட்டிலும் வடமொழியிலும் 'இலக்கியக் கொள்கை' அல்லது 'இலக்கியத் திறனாய்வு' தனிவளர்ச்சி கண்டது. இங்கு

தனியே பிரித்து நோக்கப்படாமல், இலக்கணத்திற்குட்படுத்தி—இலக்கண நோக்கில் எழுதப் பட்டதால், இத் துறை தனிவளர்ச்சி காணுமல் போயிற்று என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. முன்னைய இலக்கணப் பிரிவு எழுத்து, சொல், பொருள் என்பன. இவற்றுள் பொருள் என்பதே இலக்கியக் கொள்கைகளை யாப்பு, அணியுடன் கலந்து தந்தது. பின்பு இவை இரண்டும் பிரிந்து 'ஐந்திலக்கணம்' என்று பரப்பளவு விரிந்தது. அந் நிலையிலும் இலக்கியக் கொள்கைகள் இலக்கணத்தை விட்டுப் பிரித்தறியப் பட்டில. ஆருவதாகப் 'பாட்டியல்' என்ற ஒரு பிரிவும் கூட வளர்ச்சிபெற முயன்றது. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தை வற்புறுத்துமிடத்தில் ஏனைய எழுத்து, சொல் என்ற இரண்டு அதிகாரங்களும் இதற்கு அடிப்படையாக அமைவனவே என்று கூறப்படுகிறது. இத் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் தமிழில் உள்ள இலக்கியக் கொள்கை அடிப்படைகளையும் இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளையும் விரிவாகத் தருகிறது. ஆனால் இக் கோட்பாடுகளை ஒருசிறிது விளக்க முயன்றதைத் தவிரப் பிற்காலத்தில் யாரும் குறிப்பிடத்தக்க அளவு வளர்த்திலர். தொல்காப்பியப் பொருளதிகார உரையாசிரியர்களும் இறையனரகப் பொருள் உரையாசிரியரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் இக் கோட்பாடுகளில் சிலவற்றைக் குறிப்பிடத்தக்க அளவு விளக்கமுற்பட்டுள்ளனர். புறப் பொருள் வெண்பாமாலை ஆசிரியர், இறையனரகப் பொருளாசிரியர், யாப்பருங்கல ஆசிரியர்போல்வாரும் தொல்காப்பியர் வழங்கிய கோட்பாடுகளை விளக்கிச் சென்றனர். தமது கால வளர்ச்சி நிலையைச் சிறிது புலப்படுத்தியுள்ளனர். ஆயினும் தமிழின்கண் பிற்காலத்தில் புதிய கோட்பாடுகளைத் தந்தவர் என்று யாரையும் சுட்டிக் கூற முடியவில்லை. வட மொழியில் கி. பி. 9 ஆம் நூற்றுண்டு வரை புதிய புதிய கோட்பாடுகளைத் தந்தவர்களையும் 18 ஆம் நூற்றுண்டு வரை முன்னைய கோட்பாடுகளைப் புதிய கோணத்தில் விளக்கியவர்களையும் நம்மால் காணமுடிகிறது. மேலை நாட்டுத் திறனாய்வு முறைகளும் கிரேக்க, இலத்தீன் மொழிக் காலத்தோடு முற்றுப் பெருமல், காலந்தோறும் ஐரோப்பிய மொழிகளில் வளர்ச்சிபெற்று வந்துள்ளன. ஆனால், இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாகக் காலந்தோறும் மாறிவளர்ந்த இலக்கியப் பரப்பை உடைய நமக்கு, அதற்கிணங்கக் காலந்தோறும் வளர்ந்த இலக்கியக் கொள்கை வளர்ச்சி பற்றிய நூல்கள் கிடைக்காதது நம் தவக்குறையேயாகும்.

தமிழில் இலக்கியக் கொள்கையாளர்களில் தலைமை வாய்ந்தவர் தொல்காப்பியர். பிறரை உரையாசிரியர், இலக்கணிகள்,

தொகுப்பாசிரியர்கள், படைப்பிலக்கிய ஆசிரியர்கள் என நான்கு வகையினராகப் பிரித்துக் கூறுதல் கூடும்.

தொல்காப்பியர் :

கி. மு. 7 ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றியது தொல்காப்பியம் என்ற கருத்துப் பெரும்பான்மையோர் முடிபாகும். தொல்காப்பியர் தமது இலக்கண நூலில் செய்யுள் வடிவம், இலக்கிய அடிப்படைக் கொள்கைகள், இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகள் பலவற்றைக் குறிப்பாகவும் விளக்கமாகவும் எழுதியுள்ளார். மேலை நாட்டுத் திறனாளிகள் அரிஸ்டாடிலைக் குறிப்பிடாமல் தங்கள் திறனாய்வை எழுதுவதில்லை. வடநூல் திறனாளிகள் பரத முனிவரைச் சுட்டாமல் திறனாய்வுக் கொள்கை விளக்கங்களை முடிப்பதில்லை. இம் மரபுகளைப் போலத் தமிழ்த் திறனாய்வு விளக்கங்களும் தொல்காப்பியரைத் தொடாமல் தொடர முடிவதில்லை என்ற நிலை ஏற்பட்டிருக்கிறது.

தொல்காப்பியர் காலத்தில் 'செய்யுள்' என்பது இலக்கியம் என்ற பொதுப் பொருளிலும் வழங்கியது. அதன் 34 உறுப்புகளை அவர் வரிசைப்படுத்திக் குறிப்பிட்டு, பிறகு அவற்றைத் தனித் தனியே விளக்கியுள்ளார். அவற்றுள் 26 உறுப்புகளை ஒரு தொகுதி யாகவும் 8 உறுப்புகளைப் பிறிதொரு தொகுதியாகவும் பிரித்துக் கூறியுள்ளார். இவற்றை அவர் தனித்தனியே விளக்கும்போதுதான், இவற்றுள் தலைமை வாய்ந்தவை எவை, துணையானவை எவை, வெறும் உறுப்பளவில் விளங்குபவை எவை என்று பகுத்தறிய வாய்ப் பேற்படுகிறது. தொல்காப்பியர் புற வடிவக் கூறுகளைவிடப் பொருட் கூறுகளுக்கு (Theme) மிகுதியான இடம் தருகின்றார். புற வடிவம், அணி என்பனவும் பொருளுக்குச் சிறப்பு நல்கும் உறுப்புகளாகவே அவரால் மதிக்கப்படுகின்றன. நோக்கு, யாப்பு, வண்ணம், வனப்பு என்பனவும் உவமம், மெய்ப்பாடு என்பனவும் உள்ளுறை, இறைச்சி என்பனவும் தனித்தனிக் கோட்பாடுகளாக அவரால் விளக்கமுறுகின்றன.

ஒப்பீட்டுத் துறையில் பன்முக நோக்கில் இலக்கிய ஆய்வை மேற்கொள்ளுமிடத்தில், தொல்காப்பியம் அவை அனைத்திற்கும் ஈடு கொடுத்து நிற்கும் மாட்சி அறிந்து இன்புறத்தக்கதாகும்.

உரையாசிரியர்கள், இலக்கணிகள், தொகுப்பாசிரியர்கள், படைப்பாளிகள் என்ற நான்கு வகையினரிலும் சிறந்த இலக்கியக் கொள்கையாளர்களைக் காணமுடியும். அவர்களுள்ளும் குறிப்பிடத் தக்க ஒருசிலரை மட்டும் இங்கு வரிசைப்படுத்திக் காணுதல் நலம்.

பேராசிரியர் :

கி. பி. பனிரெண்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியினர் என்று கருதப்படும் இவரது உரை மெய்ப்பாட்டியல், உவமவியல், செய்யுளியல், மரபியல் என்ற பொருளதிகாரத்தின் இறுதியிலுள்ள நான்கு இயல்களுக்கு மட்டுமே கிடைக்கிறது. சிறந்ததோர் இலக்கியத் திறனாய்வாளராக மதிக்கத் தகுந்த இவர் பிற எவ்வுரையாசிரியரும் காட்டாத அளவு இலக்கியச் சுவை அனுபவத்தை வெளிப்படுத்தியுள்ளார். உவமவியல் என வகுத்த தொல்காப்பியர் அணிக்கொள்கையை ஏற்கவில்லை என்பதே இவர் கருத்து. அதற்கு இவர் காட்டும் காரணங்கள் மனங் கொள்ளத்தக்கன. நோக்கு, வண்ணம், வனப்புப்போன்ற கோட்பாடுகளுக்கு இவருடைய விளக்கம் கிடைத்திலதேல், அவை இந்த அளவு சிறப்புற்றிரா என்று கருத இடமுண்டு.

நச்சினார்க்கினியர் :

கி. பி. பதினான்காம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் வாழ்ந்தவராக மதிக்கப்படும் இவர் மிகுதியான சங்க நூல்களுக்கு உரை எழுதியுள்ளார். தொல்காப்பியம் எழுத்து, சொல்லுக்கும் பொருளில் முதல் ஐந்து இயல்களுடன் செய்யுளியலுக்கும் இவரது உரை கிடைக்கிறது. பத்துப்பாட்டு, கலித்தொகையுடன் சீவகசிந்தாமணிக்கும் உரை எழுதியுள்ளார். இலக்கண, இலக்கிய உரையாசிரியராகத் திகழ்வதால், இவரது விளக்கங்கள் அளவால் பிறரினும் விஞ்சிநிற்கின்றன. ஆசிரியர் கருதாத பொருளையும் வலிந்து புகுத்துபவர்; சுற்றி வளைத்துப் பொருள் சொல்பவர் என்றெல்லாம் இவரைப்பற்றிக் கூறினாலும், தமிழ் இலக்கண, இலக்கிய உலகில் இவரது இடம் இன்றியமையாததென்பதை மறுக்கவொண்ணாது.

மொழி நூலறிஞர்கள் பலர் தொல்காப்பிய உரைகளைப் படித்து, அவை தொல்காப்பியர் கால மொழிநிலையைமட்டுமல்லாமல், அவ்வவ் உரை தோன்றிய கால மொழிநிலையையும் விளக்குவதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அதுபோலவே இலக்கியக் கொள்கை விளக்கத்திலும், இவ் உரையாசிரியர்கள் தத்தமது காலத்தைப் பிரதிபலிக்கும் இடங்களுண்டு. எனவே இவ் உரைகளைக் கற்று, இவற்றின் ஆசிரியர்கள் இலக்கியத் திறனாய்வு வளர்ச்சியில் ஆற்றியுள்ள பங்கு யாது? எவ்வெத்துறையில் புதுமை புகுத்தியுள்ளனர்?

என்பனவற்றைக் கண்டறிந்து, கணிப்பது திறனாய்வுத்துறை வளர்ச்சிக்கு இன்றியமையாததாகும்.

தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கள் அல்லாமல், தமிழ் இலக்கியத் திறனாய்வு வளர்ச்சிக்கு உதவியவர்களில் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள் **இறையனாரகப் பொருள் உரையாசிரியரும், அடியார்க்கு நல்லாரும்** ஆவர். கி. பி. எட்டாம் நூற்றாண்டிற்குப் பிற்பட்டவரே என்று கருதப்படும் பிற்கால நக்கீரர் சிறந்த திறனாய்வு வல்லுநராகக் காட்சி தருகிறார். இவர் சங்க இலக்கியம் தழுவிய பல இலக்கியக் கொள்கைகளை நன்கு விளக்கியுள்ளார். நல்ல இலக்கிய நடையைக் கையாளும் இவர் பிற்கால இலக்கிய வளர்ச்சிக்கும் வித்திட்டுள்ளார் என்பர். அகத்திணை சார்ந்த இலக்கியக் கோட்பாடுகளை, இவர் பிறரினும் மேம்பட விளக்கியுள்ளார் என்று குறிப்பிடலாம். சிலப்பதிகார உரையாசிரியராகிய அடியார்க்கு நல்லார் கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டினர். கானல்வரி நீங்கலாக, ஊர் சூழ் வரி வரைக்கும் கிடைத்துள்ள இவரது உரை திறனாய்வுத் தன்மைமிக்கதாகும். காப்பியக் கொள்கைகள் பலவற்றை விளக்கும் இவர் திறனாய்வுத் துறையில் தேர்ந்த பயிற்சியுடையவராகக் காணப்படுகிறார். இவரால் அறியப்படும் இசை நாடகக் குறிப்புகள்பல. மேலும் திருக்குறளுக்கு மட்டுமன்றிப் பரிபாடலுக்கும் உரை எழுதியவராகக் கருதப்படும் பரிமேலழகர்; திருக்கோவையாரின் உரையாசிரியர் எனப் பலர் தம் உரை விளக்கத்திற்கிடையே சிறந்த பல திறனாய்வுக் குறிப்புகளையும் தெளித்துச் சென்றுள்ளனர். அவையனைத்தும் "உரையாசிரியர்களின் திறனாய்வுக் கொள்கைகள்" எனத் தொகுத்தறியப்படுதல் மிக இன்றியமையாத பணியாகும்.

ஆ. இலக்கணிகள்

தொல்காப்பிரைப் பின்பற்றிப் பிற்காலத்தில் நூல் எழுதியவர்கள் அவர் கூறிய கருத்துகளைத் திருப்பிக்கூற முற்பட்டுள்ளனரே யன்றிப் புதிய இலக்கியக் கொள்கைகளைத் தரவோ, புதிய முறையில் விளக்கவோ முற்பட்டிலர். பலர் எழுத்து, சொல்லுடன் நின்று விட்டனர். பொருளையும் யாப்பு, அணி, பாட்டியல் எனப் பிரித்துப் பிரித்துத் தனி நூல்களாக எழுதியவர்கள் ஓரளவு பிற்கால வளர்ச்சி நிலைகளைப் புகுத்தி எழுதியுள்ளனர். ஐந்திலக்கணமும் எழுதியவர்கள் பொருட்பிரிவில் அழுத்தம் வைத்து அதனை நன்கு விரித்து எழுதவில்லை. ஒரு சிலர் பிறழவுணர்ந்தும், வடநூன் முறைகளைப் பின்பற்றி எழுத முயன்றும் குழப்பியுள்ளனர். தொல்காப்பியர்

செய்துள்ள பணியே போதும் என்று நம் மனம் அமைதி கொள்ளச் செய்துள்ளனர். எனவே, இவர்கள் 'பொருள்' இலக்கண அளவில் தந்துள்ள ஒரு சில வளர்ச்சி நிலைகளும் பாராட்டும்படியாக அமைந்தில, எனினும் இம் மரபுவழி காலந்தோறும் எவ்வாறு விளங்கிவந்தது என்பதை அறிய இவை ஓரளவு துணைபுரியும்.

தொல்காப்பியர் முத்திறப் பாகுபாட்டில் அடக்கிய இலக்கணத்தை ஐந்து பிரிவுகளாக்கி 'ஐந்திலக்கண நூல்' எழுதியவர்கள் பலர் ஆவர். இவ்வகையில் ஒரு சில நூல்களே முழுமையாக இன்று கிடைக்கின்றன. கி.பி. 11 ஆம் நூற்றுண்டில் தோன்றியது புத்தமித்திரரின் வீரசோழியம் என்ற நூலாகும். இந்நூல் வடமொழி இலக்கண அமைப்பையே பெரிதும் தழுவிக் குறியீடுகளைக்கூட அப்பெயரால் அமைத்திருக்கின்றது. கி பி. 12 ஆம் நூற்றுண்டினதெனப்படும் தமிழ்நெறி விளக்கத்தில் அகப்பொருள் பற்றிய 25 நூற்பாக்களே இன்று கிடைக்கின்றன. மிக விரிவாக ஐந்திலக்கணங்களைக் கூறிய நூல். கி. பி. 17 ஆம் நூற்றுண்டில் தோன்றிய இலக்கண விளக்கமாகும். கி.பி. 18 ஆம் நூற்றுண்டில் தோன்றியது தொன்னூல் விளக்கம் என்ற நூல். கி. பி. 19 ஆம் நூற்றுண்டில் தோன்றிய முத்து வீரியம் அடுத்துக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சாமி கவிராசர் என்பார் சாமிநாதம் என்ற ஐந்திலக்கண நூல் எழுதினுர் என்பர். இது முழுப்பகுதியும் கிடைத்திலது. தண்டபாணி சுவாமிகள் என்பார் ஐவகை இலக்கணத்தோடு புலமை இலக்கணம் என்பதும் சேர்த்து **'அறுவகை இலக்கணம்'** என்னும் பெயரில் ஒரு நூல் யாத்துள்ளனர் என்றும் கூறுவர்.

இறையனுரகப் பொருள், நம்பியகப் பொருள், மாறனகப் பொருள் போல்வன தனித்தெழுந்த அக இலக்கண நூல்கள்.

பன்னிரு படலம், புறப்பொருள் வெண்பாமாலை போல்வன புறத்திணை பற்றித் தனியே எழுந்த பிற்கால நூல்கள். பன்னிரு படலம் இப்போது கிடைத்திலது.

யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக் காரிகை என்பன யாப்பு நூல்கள். அவிநயம், சிறுகாக்கை பாடினியம் போன்ற நூல்கள் இப்போது கிடைத்தில.

தண்டியலங்காரம், மாறனலங்காரம் போல்வன அணி இலக்கண நூல்கள்.

நவநீதப் பாட்டியல், பன்னிரு பாட்டியல், இலக்கண விளக்கப் பாட்டியல், வெண்பாப் பாட்டியல், சிதம்பரப் பாட்டியல் போல்வன பிறிதொரு வகையாகக் கிளைத்த, தனி இலக்கண நூல்கள்.

இவை தவிர இசை, நாடக நூல்களாகப் பெயர் அறியப்படுவனவும் பலவாகும். பெருநாரை, பெருங்குருகு, இசை நுணுக்கம், முறுவல், சயந்தம், மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூல், செயிற்றியம் இன்னோரன்ன நூல்களும் கிடைக்கப் பெற்றிருப்பின் தமிழிலக்கிய ஆய்வுக்கு அவை பெரிதும் உதவியிருக்கும். பரிதிமாற் கலைஞரின் 'நாடகவியல்' நூலும் இவ்வகையில் நினைவு கொள்ளத்தக்கதாகும்.

(இ) தொகுப்பாசிரியர்கள்

தொகைநூற் பாடல்களுக்குக் கொளு எனப்படும் அடிக்குறிப்பு எழுதியவர்களும் ஓரளவு இத்துறைக்குப் பயன்பட வல்லவர் ஆவர். அவர்கள் யாரெனத் தெரியாத நிலையில் 'தொகுப்பாசிரியர்' எனச் சுட்டப்பட்டுள்ளது. ஐங்குறு நூறு, பதிற்றுப்பத்து, குறுந்தொகைக்கு அடிக்குறிப்பு எழுதியவர்கள் காலத்தால் முற்பட்ட–வராதல் கூடும் என்பர். புறநானூற்றுக்கு அடிக் குறிப்பிட்டவர் திணைதுறைப் பகுப்பில் பிற்கால இலக்கண நூல்களையே பின்பற்றியுள்ளார். இவ் அடிக்குறிப்புகளுக்கும், பாடல்களுக்கும் உள்ள இயைபுகளை ஆராய்ந்தால் பல உண்மைகள் புலனாதல் கூடும். அது திறனாய்வுத் துறைக்கு உதவும்.

(ஈ) படைப்பாளிகள்

தாம் படைத்த இலக்கியத்தின் மூலம் இலக்கியக் கொள்கைகளை வளரச் செய்தவர், விளக்கியவர் பலர். 'கோவை' நூல்கள் எழுதிய காரணம் தொடக்கக் காலத்தில் அகப்பொருளுக்கான எல்லாத்துறைகட்கும் மேற்கோள் பாடல் எழுதும் நோக்கமே என்று தோன்றுகிறது. இதுபோலப் புறப்பொருள் துறைகளனைத்திற்கும் மேற்கோள் பாடல் எழுதும் முயற்சியில் பிறந்ததே 'மாலை' ஆயிற்று. புறப்பொருள் வெண்பா மாலை இதை உணர்த்தும். மேலும் கோவை, மாலை என்ற பெயர்களாலும் இதை அறியலாம். குமரகுருபரர் எழுதிய 'சிதம்பரச் செய்யுட் கோவை' என்ற நூல் நான்கு வகைப் பாக்கள், பாவினங்கள் அனைத்திற்கும் எடுத்துக்காட்டுச் செய்யுட்கள் எழுதும் நோக்கில் தோன்றியதாகும். இத்தகைய 'செய்யுட் கோவை' நூல்கள் பல தோன்றியுள்ளன,

காப்பிய இலக்கியம், நாடக இலக்கியம், சிற்றிலக்கியம் போன்றவற்றை எழுதிய படைப்பாளிகளும் தமிழ்மரபை ஒட்டிய இலக்கியக் கொள்கைகளை மிகவும் கண்டு, உணர்ந்து, போற்றி ஆக்கத் துறையில் வளர்த்துள்ளனர். அவர்களின் இலக்கியக்கொள்கைகளைக் கண்டறிந்து, உய்த்துணர்ந்து எழுதுவதும் தமிழ் இலக்கியத் திறனாய்வுத் துறைக்கு மிக இன்றியமையாத பணியாகும்.

எங்ஙனம் நோக்கினாலும் தமிழில் 'திறனாய்வுத்துறை' என்பது மிகவும் பிற்பட்ட ஒன்றாகவே விளங்கிவருகிறது. மேலை நாட்டுத் திறனாய்வுக் கொள்கைகளையே மொழிபெயர்த்தும், தழுவியும் இன்று தமிழ் நூல்கள் பல வெளிவந்துள்ளன. இவையே பாட நூல்களாகவும் இலங்குகின்றன. இந்நிலையில் தமிழர்கட்கென 'இலக்கியத் திறனாய்வுக் கொள்கைகள்' அல்லது 'கோட்பாடுகள்' எதுவும் உண்டா என்பதே சிலருக்கு ஐயப்பாடாக இருக்கிறது. முற்கூறியவாறு தொடர்புடைய எல்லா நூல்களிலும் காணப்பெறும் இலக்கியத் திறனாய்வுக்கொள்கைகளனைத்தையும் தொகுத்து, காலந்தோறும் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிப்படிகளைக் கணித்து, இலக்கிய வரலாறு போலத் **"தமிழ் இலக்கியத் திறனாய்வுக்கொள்கைகளின் வரலாறாக"** (History of Literary Criticism in Tamil) எழுதப்பட வேண்டும். ஆங்கிலத்தில் வெளிவந்துள்ள இத்தகைய நூல்களை வழிகாட்டியாக எடுத்துக்கொள்ளலாம்.

2. வடமொழி இலக்கியம்

"சமஸ்கிருத இலக்கியத்தை கி. பி. 12 முதல் 18ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலப் பகுதியில் வளர்த்த பெருமை முழுவதும் தென்னிந்தியாவிற்கே உரியதாகும். எனவே அதனை 'வடநாட்டு மொழி' எனல் தவறுடைய கூற்றாகும்," என்று திரு. வி. கோபாலய்யங்கார் கூறுவர்.[1] இக்கருத்து ஆழ்ந்து சிந்திக்கத் தக்கதாகும். தென்னாட்டிற்கேயுரிய, தென்னாட்டில் மட்டுமே காணப் படுகிற பரத நாட்டியத்திற்கு வடமொழியில் சாத்திரநூல் தோன்றியுளது. எனவே சமஸ்கிருத இலக்கிய வளர்ச்சியில் பரதமுனிவர் காலத்திலிருந்தே தென்னாட்டவர்க்குப் பங்குண்டு என்ற முறையில் நோக்கி ஆராய்தல் வேண்டும். தமிழிற்போலக் காலவுணர்வு வடமொழியிலும் அருகியே காணப்படுகிறது. எனினும் மேலைநாட்டறிஞர்களாகிய மாக்டோனல், கெயித்து போன்றார் வடமொழி இலக்கிய வரலாற்றை விரிவாக எழுதியுள்ளனர்.

பொதுவாகச் சமஸ்கிருத இலக்கியத்தை வேதகால இலக்கியம் (Vedie Literature), உயர்தனி இலக்கியம் (Classical Literature) என இருவகைப்படுத்துவர். அறிஞர் மாக்டோனல் (Macdonell) கருத்துப்படி வேத கால இலக்கியம் கி. மு. 1500முதல் கி. மு. 200 வரையிலான பகுதியில் தோன்றியதாகும். அதனைத் தொடர்ந்து தோன்றிய பிற்கால இலக்கியமனைத்தும் 'உயர்தனி இலக்கியப்" பிரிவிலடங்கும். வேத இலக்கிய காலத்தை கி. மு. 3000 என்றும் அதற்கும் முற்பட்டதென்றும் கருதுவோரும் உளர். வேத காலத்தின் முற்பகுதியில் கவிதைவடிவப் படைப்பிலக்கியம் சிறப்புற்றோங்கியது; சிந்துநதிப் பள்ளத்தாக்கு (Indus Valley) — தற்காலப் பஞ்சாப்பு மாநிலம்–பண்பாட்டின் அடிப்படையாய் இலங்கியது. வேதகாலப் பிற்பகுதியில் உரைநடை வடிவிலான சமயசாத்திர ஆய்வை நோக்கி இலக்கியம் திரும்பியது; பண்பாட்டு நிலைக்களன் கங்கைச் சமவெளியைச் சுற்றி அமைந்தது.

---

1 V. Gopala Iyengar, A Concise History of Classical Sanskrit Literature, Kumbakonam, 1963. Preface - P. VI.

வேதங்கள் நான்கு : இருக்கு வேதம்; யசூர்வேதம், சாமவேதம், அதர்வவேதம். ஒவ்வொரு வேதமும் நான்கு பிரிவுகளைக் கொண்டதாகும்: சம்கிதை, பிரமாணம், ஆரண்யகம், உபநிடதம். சம்கிதை என்பது கடவுளர்களை விளித்துப்பாடிய பக்திப் பாசுரங்கள் அல்லது மந்திரங்களின் தொகுப்பாகும். பிரமாணம் என்பது அப்பாசுரங்களை வேதவேள்விகளில் பயன்படுத்தும் முறைகளை விளக்குவது; முழுவதும் உரைநடையாலாகியது. ஆரண்யகம் மெய்யுணர்வு ஆராய்ச்சி அடங்கியது. உபநிடதம் நுண்பொருளாய்வும் மெய்யுணர்வுக் கருத்தும் கொண்ட, வேதத்தின் சாரமான பகுதியாகும். இவை தவிர ஒவ்வொரு வேதத்தையும் சார்ந்து 'சூத்திரங்கள்' என்பன பல இணைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை சமயம் சார்ந்த சடங்குகள் பலவற்றை வேதப்பாடல்களைப் பயன் படுத்திச் செய்வதற்கான விதிகளையும் வழிமுறைகளையும் விரிவாகத் தருகின்றன. வேதவேள்வியில் பலிகொடுத்தல் பற்றி 'சிரௌத்த சூத்திரங்கள்' விளக்குகின்றன; திருமணச் சடங்கு போன்ற குடும்பச் சடங்குமுறைகளைத் தருவன 'கிரக சூத்திரங்கள்' எனப்படும்; ஒழுக்க முறைகளையும் அரச நீதியையும் உணர்த்துவன 'தரும சூத்திரங்கள்' ஆகும். இவை வேதங்களுடன் பிணைக்கப்பட்ட உறுப்புகளல்ல. எனினும் அவற்றிற்கு இன்றியமையாப் பின்னி-ணைப்பாகும் எனலாம். வேதகாலத்திற்கும் செவ்விய இலக்கியக் காலத்திற்கும் இடைப்பட்ட மாறுதலை நாம் இச் சூத்திரங்களில் காணமுடியும் என்பர்.

பாரத இராமாயணங்களுட்படப் பின்பு தோன்றிய நூற்பரப்பு முழுமையும் 'செவ்விய அல்லது உயர்தனி இலக்கியம்' எனப் பெயர்சூட்டி அழைக்கப்படுகின்றது. வேத இலக்கியம் செவ்வியற் காலத்திற்கு மாறியபோது சமஸ்கிருதம் மொழியியல் மாறுதல் பலவற்றை ஏற்றது. முன்னைய வேத கால இலக்கியம் நடையெளி மையும் இயல்பான ஓட்டமும் உடையதாய் இலங்கியது. செவ்வியற்கால நூல்கள் சொற்புனைவுகள், சிலேடை, நீண்ட கலவைத் தொடர்கள் போன்றவற்றை மிகுதியாகப் பயன் படுத்தியது. காலம் செல்லச் செல்ல இவ் அணிநலப் புனைவுகள், பகட்டலங்காரங்கள் கூடிக்கொண்டே செல்லக்காண்கிறோம்; பாவியலும் இலக்கணமும் கடுமையாகிக்கொண்டே செல்கின்றன. முற்காலத்தைவிடப் பிற்காலத்திலேதான் யாப்புச்சந்த வகைகள் பல்கிப்பெருகின.

வேதகால ஆய்வுக்கு அகச்சான்றுகளே உண்டு; செவ்வியற் காலப் பிரிவுக்கோ அகச்சான்றும் புறச்சான்றும் உண்டு.

வேத இலக்கியமும் செவ்வியற்கால இலக்கியமும் பொருள், உணர்ச்சி, வடிவம் போன்றவற்றில் தம்முள் வேறுபடுகின்றன என்பர். வேத இலக்கியப் பொருள் முற்றிலும் சமயம் சார்ந்தது; வேத வேள்விகளில் பலிகொடுத்தழைக்கப்படும் தெய்வங்களை நோக்கியது; அத் தெய்வங்களை வணங்கி வேண்டும் பாசுரங்களாலாகியது; சடங்குமுறைகள் பற்றிய ஆய்வோடும் நுண் பொருளாய்வுகளையும் கொண்டது. செவ்வியற்கால இலக்கியமோ, சமயம் மட்டுமன்றிப் பல்வேறு துறைகளில் வளர்ந்தது. எடுத்துக்காட்டாகத் தேசீயக் காப்பியம், அரசவைக் காப்பியம், தன்னுணர்ச்சிப்பா, நாடகம், கட்டுக்கதைகள், நீதி இலக்கியம் என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவை அனைத்தும் உலகியல் சார்ந்த பொருளை உள்ளடக்கமாக உடையன.

வேத காலத்தில் இந்திரன், அக்கினி, வருணன் மூவரும் மேலோங்கிய கடவுளர் ஆவர்; பின்பு பிரமன், விஷ்ணு, சிவன் மூவரும் மேல் ஓங்கிய நிலையை அடைய, முன்னைய மூவரும் சிறப்பிழந்தனர்.

வேத இலக்கியம் மகிழ்நோக்கு (Optimistic) உடையதாக விளங்க, செவ்வியற்கால இலக்கியமோ துயர்நோக்கு (Pessimistic) உடையதாக விளங்கக் காண்கிறோம். வேத காலத்தில் மனிதன் ஆற்றலும் வலிமையும் உடையவனாகவும் வாழ்வின் எல்லா நலன்களையும் அனுபவிக்க வல்லவனாகவும் இம்மையிலும் மறுமையிலும் இன்பம் அருளுமாறு இறைவனை வேண்டுபவனாகவும் காணப்படுகின்றான். ஆனால் செவ்வியற்கால இலக்கியத்திலோ அவனை இரக்கமற்ற ஊழின் கைவசப்பட்ட கருவியாகவே காணமுடிகிறது. உலக இன்பங்களனைத்தும் துன்பம்தரும் பந்தங்களாகக் காட்டப்படுகின்றன. உண்மையான இன்பத்தை நாடுபவன் அவற்றைவிட்டு ஓடவேண்டும் என்று உணர்த்தப்படுகின்றது. இதற்கு அடிப்படையான ஒரு காரணமுண்டு. வேத இலக்கியத்தில் பழவினைகள் பற்றிய 'கருமக்கோட்பாடும்' மறுபிறவிக் கருத்தும் இடம் பெற்றில. பிற்காலத்தில் இவையும் இவற்றின் தொடர்பான ஊழ்த்தொடர்ச்சியும் மிகவும் வலியுறுத்தப்பட்டன.

வேத இலக்கியத்தில் மனிதன் அறிவு கொளுத்தப்பட்ட சொல் வன்மைமிக்க விண்ணப்பம் செய்வோனாகவும் கடவுளர் அவற்றைக் கேட்டு அருள்புரிவோராகவும் காணப்படுகின்றனர். உயர்தனி இலக்கியத்தில் மனித, தேவக் கலப்பாலான பாத்திரப் படைப்புகளையும் இயற்கையல்லாத மிகைப்படுத்திய புனைவையும் காணுகிறோம். வடிவத்திலும்கூட வேறுபாடுண்டு. வேத இலக்கியத்தில் உரைநடைப் பகுதி மிகுதி. பிரமாணங்கள் அனைத்தும் உரைநடையே. யசூர் வேத சம்கிதையும் பெரும்பகுதி உரைநடையே. செவ்வியற்கால உயர்தனி இலக்கியத்தில் உரைநடை மிகக்குறைவு. மெய்ப்பொருளுணர்வு, இலக்கணம் போன்ற நூல்களுக்கெழுந்த விளக்கங்களே உரைநடையிலமைந்தன. யாப்பிலும் வேத காலத்திற்கும் செவ்வியற்காலத்திற்குமிடையே வேறுபாடுண்டு. வேத காலத்தில் கடுமையற்ற நடையே பின்பற்றப்பட்டது; வகைகளும் மிகக் குறைவு. செய்யுள்நடை மிக எளிமையாய், இயல்பான வெளிப்பாடுடையதாய் அமைந்தது. உயர்தனி இலக்கியத்திலோ வகைகள் மிகுதி என்பதுடன் நடை மிகவும் செயற்கையாகிக் கொண்டே சென்றது. காலம் தொன்மையை நோக்கிச் செல்லச் செல்ல எளிமை, தெளிவு, இயல்பு போன்ற இலக்கியப் பண்புகளைப் பார்க்கிறோம். காலம் பின்னே வளரவளர ஒருசில இடம்தவிரப் பிற இடங்கள் அனைத்திலுமே நீண்ட செறிந்த தொடர்கள், மிகைப் படுத்திய செயற்கைப் புனைவுகள், இரட்டுற மொழிதல்கள், அருஞ் சொல்லாட்சி மற்றும் எல்லாவகையான செயற்கைத் தன்மை, மிகைபடக்கூறல் என்ற இவை மேலும்மேலும் பெருகிவரக் காண்கிறோம். தமிழில் சங்க இலக்கியத்தைப் பிற்கால இலக்கியங்களுடன் ஒப்பிடும்போதும் இவ் வேறுபாடே அமையக் காண்கிறோம்.

செவ்வியற்கால இலக்கியம் இராமாயண, பாரதக் காப்பியங்களில் தொடங்குகிறது. இச் செவ்வியல் மொழியே 'சமஸ்கிருதம்' எனப் பாணினியால் அழைக்கப்பட்டது. அவர் சமஸ்கிருத மொழியை 'வேதம்' 'பாஷை' என இருபிரிவுப்படுத்தினர். 'பாஷை' என்பது திருந்திய மொழியாகும். அதற்குரிய இலக்கணத்தையும் பாணினியே வகுத்தார். இச் செவ்வியல் மொழியும் தொன்று தொட்டு வளர்ந்துவந்து, காப்பிய காலத்தில் செழுமையுற்றது என்பர்.

இதிகாச புராணங்கள்

உயர்தனி இலக்கியத்தில் இதிகாச புராணங்கள் முதலிடம் வகிக்கின்றன. தொன்மைமிக்க இருக்கு வேதத்தில் கதைகளும் உரையாடல்களும் நீண்ட உரைகளும் இடம்பெற்றுள்ளன. புருரவசு ஊர்வசி உரையாடல், யாமன் யாமி உரையாடல், சுனசேபர் கிளைக் கதை போல்வன குறிப்பிடத்தக்கன. நாடகக் கூறுகளான இவ்வுரையாடல்களிலிருந்து நாடகமும் கதைக் கூறுகளிலிருந்து காப்பியங்களும் படிப்படியே வளர்ந்தனவாதல் வேண்டும் என்பர். பிற்கால வேதங்களில் பழங்கதைத் தொகுதிகளை 'இதிகாசம்' என்ற பெயரில் அடிக்கடி குறிப்பிடுவதாகக் கூறுவர். இக் கதைகளே பின்னரெழுந்த காப்பியங்கட்கு மூலக்கதைகளை வழங்கினவாதல் வேண்டும் என்பர்.

வடமொழியில் காப்பியங்களை இருவகைப்படுத்துவர்: (1) இதிகாச புராணம் எனப் பழங்கதை தழுவியன ஒரு வகை. (2) அழகுபடுத்தப்பட்ட செவ்வியற்காப்பியங்கள் என்பன பிறிதொரு வகை. மகாபாரதமும் இராமாயணமும் இதிகாசமேயாயினும் மகாபாரதம் பழங்கதைக் காப்பியங்கட்கு–புராணங்கட்கு முன்னோடியாகவும் இராமாயணம் செவ்வியற்காப்பியங்கட்கு முன்னோடியாகவும் அமைந்துள்ளன. மகாபாரதம் பிற்காலப் புராணங்கள் அனைத்திலும் தன் செல்வாக்கைப் பரப்பியது. இராமாயணம் பிற்கால அரசவைக் காப்பியங்களின் முன்மாதிரியாக அமைந்தது. இரண்டுமே 'அனுஸ்துபு' யாப்பால் ஆயினவெனினும் இவற்றிடையே வேறுபாடும் உண்டு. இராமாயணம் தொடர்புள்ள ஒரே கதையாலாகியது; மகாபாரதம் கதம்பக்கூட்டான பல கதைகளைத் தலைமைக் கதை ஒன்றுடன் இணைத்துக் கூறுவது. மகாபாரதத்தில் நடை அல்லது உணர்வு அல்லது பொருளில் ஒருமை இல்லை. எனவே அது ஒருவரால் எழுதப்பட்டதன்று என்றும் ஒரே காலத்திற்குரியதன்று என்றும் கருதப்படுகிறது. அதில் பல பழங்காலச் செய்யுட்களும் உரைநடையாலான கதைகளும் உண்டு. பேச்சாளர்களின் நீண்ட கூற்றுகளாகக் கதைகள் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. மகாபாரதத்தை ஒரு கலைக்களஞ்சியம் என்றே கூறலாம் என்பர். இதற்கு மாறாக இராமாயணம் பொருளிலும் நடையிலும் ஒரு சீராந்தன்மையுடையது. ஒரே ஆசிரியனால் படைக்கப்பட்ட சீர்மையையும் உடையது. அதில் பழஞ்செய்யுட்களோ, உரைநடையோ ஒருவரிகூட இல்லை. பாரதம் இந்தியாவின் மேற்குப் பகுதியிலும் இராமாயணம் கங்கைக்கரை சார்ந்த கிழக்குப் பகுதியிலும் யாக்கப்பட்டன என்பர்.

மகாபாரதம்

புராணங்களுக்குத் தொடக்க கால எடுத்துக்காட்டான நூல் இது. பழங்காலக் கதைகள், பாணர் பாட்டுகள் அனைத்தின் சேமிப்புக் களஞ்சியம் எனலாம். இன்றைய நிலையில் இது நூறுயிரம் பாக்களாலாகியது. இரண்டு இலட்சத்து நாற்பதாயிரம் அடிகளை உடையது. மிகப் பலவான தலைப்புகளிலமைந்த இது 18 பருவங்களையும் அதன் உட்பிரிவுகளையும் கொண்டது. 'அரிவ-மிசம்' என்ற பின்னிணைப்பு ஒன்றும் கொண்டது. இலியாது, ஒதீசியாகிய ஹோமரின் இருபெருங் காப்பியங்களையும் சேர்த்துக் கணக்கிட்டாலும் அவை போல எட்டு மடங்கு பெரியது. இலக்கிய உலகிலேயே இவ்வளவு நீண்ட பெரிய காப்பியத்தைக் காண முடியாதென்பர். பல்வேறு ஆசிரியர்கள் பல்வேறு காலத்தில் எழுதிய பல்வேறு நோக்கத்திற்கான பல செய்திகளடங்கிய கலைக் களஞ்சியம் என்பதை மேலோட்டமாகப் படிப்பவரும் உணரக்கூடும். மகாபாரதம் இன்றைய நிலையை அடையுமுன் மூன்று வளர்ச்சிப் படிகளைக் கண்டதென்பர். (1) உயிர்நிலைப்பகுதி. பாண்டவர் கௌரவர் போர் பற்றிய 20,000 சுலோகங்கள் கொண்டது. இதுவே முதல் நிலையில் தோன்றியதென்பர். (2) பழங்கதைகள், புராணங்களாகிய கிளைக்கதைகள் பல சேர்க்கப்பட்டது. இஃது இரண்டாம் நிலையாகும். சகுந்தலை, நளன், யயாதி, சிபி, நகுஷன், சாவித்திரி, இராமன், ரிஷியசிருங்கர், மத்சோ பாக்கியானம், உலகத்தோற்றம் அழிவு பற்றிய கதைகள், நீதிக்கதைகள், கட்டுக்கதைகள் என்பன அவை. (3) அறவுரைப் பகுதிகள் பல இணைக்கப்பட்டமையே மூன்றும் நிலையாகும். நீதி ஒழுக்கப் பொழிவுகள், நான்கு புருடார்த்த விளக்கம், வருணுசிரம கடமைகள், உலகியல் சார்ந்த அறிவுரைகள், மெய்யுணர்வைப் புகட்டும் பகவத்கீதை, பல நுண் பொருளாய்வுகள் இணைக்கப்பட்டன. இதனுல் இந்நூல் பஞ்சம வேதம் (ஐந்தாம் வேதம்) என்றும் கிருஷ்ணவேதம் (வியாச வேதம்) என்றும் ஸ்மிருதி என்றும் அழைக்கும்படியான தகுதியைப் பெற்றது.

மகாபாரதம் உருவாகி வளர்ந்து இவ்வளவு பெரிய நூலாகியதும் மூன்று காலநிலைகளில் ஏற்பட்டதென்பர். கி. மு. 5 ஆம் நூற்றுண்டில், முதற்காலப் பகுதியில் பாண்டவர் கௌரவர் போர் மட்டுமே உரைக்கப்பட்டது. மனிதகுல மன்னனுகிய கிருஷ்ணனின் தூண்டுதலால், பாண்டவர்கள் சூழ்ச்சி செய்து கௌரவர்களைக் கொன்று விட்டதாகக் கதை இருந்தது. பிறகு ஆட்சிமாறிப்

பாண்டவர் மேனிலையுற்றபோது, அஃதாவது இரண்டாவது காலப் பகுதியில் கி.மு. 300 முதல், முதல் நூற்றுண்டு வரை, கதையை, மாற்றிப் பாண்டவர் சார்பில் உயர்த்தி எழுதப்பட்டது என்பர். முன் கதையை அப்படியே வைத்துக் கொண்டு மாற்றி எழுதியதால் இம் முரண்பாட்டை இப்பொழுதும் பாரதத்தைப் படிப்போர் உணர்தல் கூடும் என்பர். மூன்ருவது காலப்பகுதியில், இக்காப் பியம் மக்களிடம் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றிருப்பதைக் கண்ட மத குருமார்கள், இதன் மூலம் தமது போதனைகளை விளக்க முயன்றனர். அதற்காக அரச நீதிகள், வருணுசிரம தருமம், மனிதனின் கடமைகள், பெண்களின் கடமைகள் எனப் பல அறவுரைகளையும் புகுத்தினர். கி.பி. 500கு முன்பு இம்மாற்றங்கள-னைத்தும் நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். இந்தக்கால எல்லையிலேதான் இந்நூல் தரும சாத்திரம் என்றும் ஸ்மிருதி என்றும் புகழும் நிலையை அடைந்தது. அரிவமிசமும் இக்காலப் பகுதியிலேதான் இணைக்கப் பட்டிருக்க வேண்டும். மகாபாரதத்தின் மூலம் நீதி போதனை, தரும போதனை புரிய நிலமானியங்கள் பலவற்றை அன்றைய அரசர்கள் அளித்தமை பற்றிப் பல கல்வெட்டுகள் உணர்த்து கின்றன.

மகாபாரதத்தின் கிளையாகிய அரிவமிசம் விஷ்ணுவைச் சிறப்பிக்கும் புராணக் கதைகளின் தொகுப்பாகும்.

'பகவத் கீதை' என்ற 'கடவுட் பாட்டு' 650 செய்யுட்கள-டங்கிய மெய்யுணர்வு நூலாகும். 18 இயல்கள் கொண்டது. போர்க்களத்தில் அருச்சுனனுக்கு இறைவன் கூறிய அறிவுரை இது. தன்னவரையே அழிப்பதா எனத் திகைத்து நின்ற அருச்சு னனுக்கு அரசக் கடமையை நினைப்பூட்ட எழுந்தநூல் இது. இதன்-கண் உள்ள மெய்யுணர்வுக் கருத்துகள் பல. தன்னைப் பற்றிய அறிவு, ஆன்மாக்களின் அழியா இயல்பு, ஒருவன் தனக்குரிய கடமைகளை முறைப்படி நிறைவேற்ற வேண்டியதன் இன்றியமை யாமை, சுயநலமற்ற சேவையுணர்வு, பயன்கருதாது பாடுபடுதல், கருமத்தின் மதிப்பு, ஞானம் என்ற உயரறிவு, இடையருத ஈடு பாடாகிய பக்தி, உலக வாழ்வின் பந்தபாசங்களிலிருந்து விடுபட உதவுவன இவை எனல், தன்னைச் சரணுகதிப்படுத்துதல் என இத்தகைய இந்துமதத் தத்துவமனைத்தும் இதில் உள என்று கூறுவர். சங்கரர், இராமானுசர், மாத்துவர் போன்ற பலர் இதற்கு உரை விளக்கம் எழுதியுள்ளனர். இதன் மொழி பெயர்ப்புகளும்

உலகனைத்தும் காணப்படுகின்றன. இந்தியத் தத்துவ நூல்களி லேயே மிகப் புகழ்பெற்ற நூல் இது என்பர். மகாபாரதம் பீஷ்ம பருவத்தில் ஒரு பகுதியாக இது இணைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வளவு நீண்ட மெய்யுணர்வு நூலொன்றைப் போர்க்களத்தில் அறவுரை யாகக் கூறியிருக்க முடியாதென்றும் கி.மு. நான்காம் நூற்றுண்டை யொட்டி எழுதப்பட்ட இந்நூல் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றுண்டிற்கு முன் மகாபாரதத்தில் இணைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்றும் அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர்.

இராமாயணம்

இராமகாதை தொடக்கத்தில் ஒரு பழங்குடி வீரமகனின் (tribal hero) வெற்றிவாகையைப் பாடும் காப்பியமாகத் தோன்றி, பிறகு இராமனைத் தேசியத் தலைவனுகவும் (National hero) கடவு ளாகவும் உயர்த்துகிற காப்பியமாக வளர்ந்தது என்பர். இராமனைக் கடவுளவதாரமாகக் காட்டுதற்குப் பலபகுதிகள் பின்பு சேர்க்கப் பட்டன. இன்றைய நிலையில் 7 காண்டங்களும் 24 ஆயிரம் சுலோகங்களும் உடையதாய்க் காணப்படுகிறது. ஆயினும் முதலாவதாகிய பாலகாண்டமும் ஏழாவதாகிய உத்தரகாண்டமும் பிற்காலத்தில் சேர்க்கப்பட்டவை என்ற கருத்தும் உண்டு. முதற் காண்டத்தில் வால்மீகியைப் பற்றிக் குறிப்பு வருவதால், அதனை அவரே பாடியிருக்க முடியாது என்பர். ஏழாவது காண்டத்தில் லவகுசரைப் பற்றிய குறிப்பு வருகிறது. இக்கதை நாட்டு மக்களி டையே வழங்கியதென்றும் அவற்றைத் தொகுத்து வால்மீகி லவகுசர்களுக்குக் கற்பித்தார் என்றும் கூறப்படுகிறது. கோச-லத்தில் வழங்கிய நாட்டுப் பாடற் கதைகளே காப்பிய உருப் பெற்றன என்பர். குசிலவா என்ற தொடர் அலைந்து திரியும் பாணர்களைக் குறிக்குமென்றும் குசலவாவும் அவ்வாறே பாடித் திரிந்தனர் என்பதால் இத்தொடர்களிடையே ஒற்றுமை காணப்படு கிறதென்றும் கருதுகின்றனர். இதுபோலவே பாரதக் கதையும் நாட்டுப் பாடற் கதைகளிலிருந்து உருவாகிய தொகுப்பு என்ற கருத்துமுண்டு. வியாசர் என்ற பெயருக்குத் தொகுப்பாளர் (arranger) என்றும் பொருளுண்டு என்பர்.

மகாபாரதத்தில் இராமாயணக் கதை பற்றிக் குறிக்கப் படுவதால், அது பாரதம் முழு உருவடையுமுன்பு தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று கருதப்படுகிறது. எனவே கி. மு. 500கு முன்பு

இராமாயணம் தோன்றி, பின்பு ஏற்பட்ட சேர்க்கைகளும் கி. மு. 200கு முன் நிறைவேறியிருக்கவேண்டும். வேதங்களில் இராமனைப் பற்றிய புராணமரபுக் கதை ஒன்றுண்டு. சீதை என்றால் இருக்கு வேதத்தில் கலப்பையின் கொழுமுனையால் உழப்பட்ட சாலினைக் குறிக்கும். இராமாயணத்திலும் சீதை இவ் உழுசாலிலிருந்து தோன்றியவளாகவும் காப்பிய முடிவில் அதில் மறைபவளாகவும் குறிக்கப்படுகிறாள். எனவே, இதனை வேதக் கதையின் விரிவென்று கொள்ள இடமுண்டு. இந்தியக் காப்பியங்களில் இதுவே மிகுபுகழ் பெற்றது. வேறு எந்நூலையும்விட இந்துக்களின் சமய வாழ்விற்கலந்து அதைச் செழிக்கவைத்தது. இதைப் படிப்பது ஒரு சமய வழிபாடும் ஆயிற்று. பல தேசீய விழாக்கள் இதனடிப்படையில் நடைபெறுகின்றன. இராமாயணப் பாத்திரங்களின் பெயர்களே இந்நாட்டு மக்கட்பெயர்களில் பெரும்பான்மையாகும்.

பிற்கால இலக்கியங்களில் பாரத இராமாயணச் செல்வாக்கு

கிரேக்கக் காப்பியங்களாகிய இலியாதும் ஓதீசியும் பெரும்புகழ் பெற்றவை. அவற்றிற்குப் பின் தோன்றிய கிரேக்க நூல்களில் மட்டுமன்றி, இலத்தீன், இடைக்கால ஐரோப்பிய மொழிகள் ஆகியவற்றின் இலக்கியமனைத்திலும் அவற்றின் செல்வாக்கு உண்டு. இம்மொழிகளில் தோன்றிய நூற்றுக்கணக்கான நூல்கள்–அவை நாடகம், காப்பியம், தன்னுணர்ச்சிப்பா என யாவை ஆயினும் தம் கதையை அல்லது கருத்தை முற்கூறிய இரண்டு காப்பியங்களிலிருந்தே பெற்றிருக்கக் காணலாம்.

தமிழில் பழம் மரபுகளைத் தொகுத்துதவிய தொல்காப்பியமும், சங்க இலக்கியமும் மிக்க செல்வாக்குப் பெற்றிலங்கின. அதனால் பின் தோன்றிய எல்லா இலக்கியங்களிலும் அவை தம் செல்வாக்கைப் புகுத்தியுள்ளன. காப்பியம், பக்திப்பா, சிற்றிலக்கியம் அனைத்திலும் சங்க இலக்கியத் தாக்கம் உண்டு. இவை அனைத்தும் அவற்றின் வழிப்பட்ட வளர்ச்சிநிலையுடையவாதலை ஆராய்ந்து தெளியலாம்.

வடமொழியில் மகாபாரதம். இராமாயணம் இரண்டும் மக்களிடையே மிக ஓங்கிய செல்வாக்குப் பெற்றன. இதனால் பிற்காலத்தில் எழுந்த நூல்கள் பல அவற்றின் வழிப்பட்டனவாயின பிற்காலத்தில் மகாபாரதத்தில் இடம்பெற்ற கிளைக்கதைகள் பலவும்

தனியுருப்பெற்றன. எடுத்துக்காட்டிற்கு நளதமயந்தி கதை ஒன்றே பலரால் எடுத்தாளப்பட்டதைக் குறிப்பிடலாம். நைஷதம், நளோதயம், நளசம்பு, சஹிருதயானந்தம் போல்வன சில. காளிதாசரின் சகுந்தலை கதையும் பாரதத்தின் கிளைக் கதைகளில் ஒன்றேயாகும். மகாபாரதத் தலைமைக் கதையும் பிற்காலத்தில் பலரால் எடுத்தாளப்பட்டது. பட்ட நாராயணரின் வேணிசம்ஹாரம், மாகரின் சிசுபாலவதம், பாரவியின் கிரதார்ஜுனீயம் போல்வன பாரதத் தலைமைக் கதையின் பகுதிகளேயாகும். பாசன் மகாபாரதக் கதை முழுமையையும் பல் பாகங்களாகப் பிரித்துத் தனித்தனி நாடகங்களாக்கிவிட்டார் என்று கூறுவர்.

வால்மீகியை 'ஆதிகவி' என்று போற்றுவர். அவர் பிற்கால இலக்கிய எழுச்சி பலவற்றிற்கு எடுத்துக்காட்டாகத் திகழ்ந்தார். காளிதாசரும் பிற சான்றோர் பலரும் கதைப்பின்னல், கற்பனை, நடை போன்றவற்றில் வால்மீகியைப் பின்பற்றினர் என்று கூறுவர். செவ்விய காப்பியம், நாடகம் எழுதியோரெல்லாம் இராமாயணக் கதையைத் தம் கருப்பொருளாக எடுத்துக்கொண்டனர்.இரகுவமிசம், சேதுபந்தனம், பட்டிகாவியம், ஜானகி ஹரணம் என்பன போன்ற காப்பியங்களும் பிரதிமா நாடகம், அபிஷேக நாடகம், மகாவீர சரிதம், உத்தரராம சரிதம், பால ராமாயணம் போன்ற நாடகங்களும் இராமாயணக் கதையையே கருவாகக் கொண்டவையாகும். இராமாயண சம்புவும் குறிப்பிடற்பாலது. இக் கதையின் மொழி பெயர்ப்புகளும் இந்திய மொழிகளனைத்திலும் காணப்படுகின்றன.

தமிழில் சங்கப் பாடல்களில் இராமாயண, பாரதக் கதைக் குறிப்புகள் உண்டு. பிற்காலத்தில் பல நூல்கள் இவ்விரண்டின் அடிப்படையில் தோன்றின. இதனால் தமிழ் இலக்கியத்திலும் இவற்றின் தாக்கம் மிகுதி. பொதுவாக இவற்றின் செல்வாக்கை ஹோமரின் இரு காப்பியங்களின் செல்வாக்குடன் ஒப்பிடலாம்.

வடமொழி இக்கியப் பரப்பு

வடமொழி இலக்கியம் பல்வேறு துறைகளில், கடல்போற் பரந்த விரிவுடையதாய் இருக்கிறது. அவற்றுள் ஒருசிலவற்றை இங்குச் சுட்டிக்காட்டினாலே அதன் விரிவும் பரப்பும் உணரப்படும். ஒவ்வொரு துறையிலும் பத்து, நூறு எனக் கணக்கற்ற நூல்கள் தோன்றியுள்ளன. சுருக்கமாகக் குறிக்கப்படும் இதனால் அதன் சீர்மையும் நீர்மையும் பற்றி ஓரளவு ஊய்த்துணர்தல் கூடும்.

1. புராணம்:- மகாபாரதத்தை அடியொற்றிப் புராண இலக்கியங்கள் வளர்ந்தன என்று கருதப்படுகிறது. பழங்கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட இவற்றில் புதுப்புதுக் கதைகளும் அவ்வப்போது இணைந்தன என்பர். பதினெட்டுப் புராணங்களும் பதினெட்டு உபபுராணங்களும் உள்ளன. சூதர்கள் எனப்படும் பாணர்களால் இவை முதலில் பாடப்பட்டன என்றும் இவற்றின் செல்வாக்கும் பயனும் நோக்கிப் பின்பு குருமார் மரபினர் இதனை மேற்கொண்டு வளர்க்கலாயினர் என்றும் இதனை நீதி, சமய அறிவுரை கூறுதற்குப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர் என்றும் கருதப்படுகிறது.

கி. பி. முதல் நூற்றாண்டு தொடங்கி 10ஆம் நூற்றாண்டு வரை முதன்மையான பதினெண் புராணங்களும் எழுதப்பட்டிருக்கக் கூடும். இவை சிவன், திருமால், பிரமன் என்ற மும்மூர்த்திகளைச் சார்ந்து, அவ்வவ் வழிபாட்டு முறைகளைச் சிறப்பித்துப்பாடப் பட்டன. இவை பல்வேறு துறைகளையும் விளக்கிநிற்கின்றன. உலகத்தோற்றமும் அழிவும், வருணாசிரம தருமம், மூர்த்தி தலம் தீர்த்தச்சிறப்பு, மெய்யுணர்வு, இசை நாடகக் குறிப்புகள், சிற்பம், சட்டம், நீதியை வற்புறுத்தும் மேற்கோட் கதைகள், சமயச் சார்பான சடங்கு முறைகள் என இவ்வாறு பலவும் இவற்றில் இடம் பெற்றிருக்கக் காணலாம்.

2. **அரசவைக் காப்பியம்** (Court epics) காப்பிய வடிவம் முன்னரே முகிழ்த்திருப்பினும் முழு உருப்பெற்றது கி. பி. 4அல்லது 5ஆம் நூற்றாண்டின் பிறகே என்பர். அஸ்வகோஷர் தம் புத்த சரிதத்தை மகாகாவியம் என்றே அழைக்கிறார். கி. பி. 2ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 4 ஆம் நூற்றாண்டு வரை பல கல்வெட்டுகளில் காப்பியத் தன்மையுடைய நெடும்பாடல்கள் அமைந்திருந்தின. கி. பி. முதல் நூற்றாண்டினது என்று கருதப்படும் அஸ்வகோஷரின் காப்பியம் ஒன்றே நிலைத்துள்ளது. காளிதாசர் கி. பி. 5 ஆம் நூற்றாண்டினர். அவரது மகாகாவியங்கள்: 1) குமார சம்பவம் 2) இரகுவமிசம். காளிதாசரால் வடமொழி இலக்கியம் தனிச் சிறப்புற்றது. தொன்மைக் காலத்தில் வால்மீகியையும் இடைக் காலத்தில் காளிதாசரையும் பிற்காலத்தில் ஸ்ரீஹர்ஷரையும் தலை சிறந்த கவிஞர்களாக எடுத்துக் கூறலாம் என்பர். காப்பிய வளர்ச்சியில் பாரவி, பட்டி, குமாரதாசர், மாகர், வாக்பதி, சேமேந்திரர், ஸ்ரீஹர்ஷர் போன்றார் பெரும் பணியாற்றியுள்ளனர் என்று குறிப்பிடலாம்.

3. உரைநடைக் காப்பியம் (கத்ய காவியம்): வடமொழியில் உரைநடை தோன்றுதொட்டு நன்கு வளர்ச்சிபெற்று வருவதாகும். இதனால் பல்வேறு வகையில் உரைநடை நூல்கள் வளர முடிந்தது எனலாம். உரைநடைக் காப்பியங்கள் அவற்றுள் தலையாய ஒன்று. தண்டியின் தசகுமார சரிதமும் சுபந்துவின் வாசவதத்தையும் பட்ட பாணரின் காதம்பரி, ஹர்ஷசரிதமாகிய இரண்டும் வடிபசிம்ஹரின் கத்ய சிந்தாமணியும் போன்ற பல காப்பியங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன.

4. சம்பு இலக்கியம்: இவ்வகை இலக்கியத்தில் உணர்ச்சி மயமான பகுதிகள் பாவடிவிலும் கதைப் பகுதிகள் உரைநடை வடிவிலும் இடம் பெறும். இவ் 'உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்' வகையும் வடமொழியில் விரிவான இடம் பெற்றுளது. திரிவிக்கிரம பட்டர் எழுதிய நளசம்பு அல்லது தமயந்தி கதையே காலத்தால் முற்பட்ட சம்பு என்பர். சோமதேவரின் யசாஸ்திலக சம்பு, போஜரின் இராமாயண சம்பு, அபிநவ காளிதாசரின் பாகவத சம்பு, ஆனந்த பட்டரின் பாரதசம்பு போல்வன குறிப்பிடத்தக்கன.

5. வரலாற்றுக்காப்பியம் (Historical epics): வரலாற்றைக் காப்பியம் ஆக்குதல் எளிதன்று. சிலர் வரலாற்றை உட்பொருளாக வைத்துக் கதை வடிவிலே விளக்குவர். பட்ட பாணரின் ஹர்ஷ சரிதம் வரலாறும் அற்புத நவிற்சியும் பின்னிப் பிணைந்து அமைந்த தாகும். பில்ஹணரின் விக்கிரமங்க தேவசரிதம், கல்ஹணரின் இராஜ தரங்கணி, ஹேமசந்திரரின் குமார பால சரிதம், வாமனரின் வேமபூபால சரிதம் போல்வன பற்பல இவ்வகையினவாகும்.

6. கதை இலக்கியம்: (Fairy tales and fables) தொன்று தொட்டு மக்களிடையே வழங்கிவரும் கதைகள் பலவாகும். இவையும் வடமொழியில் இலக்கிய வடிவம் பெற்றுள்ளன. இவற்றுட் சில அற்புத நவிற்சியுடைய கட்டுக்கதைகள்; மற்றவை பறவைகள், உயிரினங்களைக் கொண்டு புனைந்த நீதிக்கதைகள். முன்னதற்குப் 'பிருகத் கதை'யையும் பின்னதற்குப் பஞ்சதந்திரக் கதையையும் எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். சேமேந்திரரின் பிருகத் கதாமஞ்சரி புத்த சாதகக் கதைகளடங்கிய 'சாதகமாலை', 'சுகசப்ததி' என்ற கதைத்தொகுப்பு — இவ்வாறு பல கதை நூல்கள் விளங்குகின்றன. விஷ்ணுசர்மா என்பவர் பெயரால் அறியப்படும் 'பஞ்சதந்திரக் கதைகள்' உலகப் புகழ்பெற்ற நீதிக்கதைகளாகும். உரைநடை வடிவில் விலங்கு, பறவைகளைப் பாத்திரங்களாகக் கொண்டு கதை கூறப்படும்; இறுதியில் நீதியுரைக்கும் சிறு செய்யுளுடன் ஒவ்வொரு கதையும் முடிவுறும். இத்தொடர்கள் பழமொழி போல் மக்களி

டையே செல்வாக்குப் பெற்றன. நாராயண பண்டிதரின் 'இதோப தேசமும்'' இதையொட்டிய கதை இலக்கியமேயாகும். கிரேக்க நாட்டில் கி.மு. 5 ஆம் நூற்ருண்டில் தோன்றி வழங்கிய யூசாப்பின் கதைகளுடன் (fables of Aesop) பஞ்சதந்திரக் கதைகள் ஒப்பிடற் பாலன.

7. தன்னுணர்ச்சிப்பாக்கள்: வடமொழியில் தன்னுணர்ச் சிப்பாக்களும் எண்ணற்றவை உள. இவற்றைக் காதல் தன்னுணர்ச் சிப்பாக்கள், பக்திப்பாக்கள் என இருவகைப்படுத்துவர். காளி தாசரின் இருதுசம்ஹாரமும் மேகசந்தேசமும் குறிப்பிடத்தக்கன. மேகதூதம் அல்லது மேக சந்தேசத்தைப் பின்பற்றிப் பிற்காலத்தில் எத்தனையோ நூல்கள் தோன்றின. சத்தசை அல்லது சப்தசதகம் என்பது ஹளர் அல்லது சாதவாகனர் என்பவரால் தொகுக்கப்பட்ட எழுநூறு காதற் பாடல்கள் அடங்கியதாகும். இதற்குக் 'காதா சப்தசதி' என்ற பெயருமுண்டு. இவை மென்மை, அழகுணர்ச்சி யுடன் சிறிது நகைச்சுவையும் பொருந்திவருவன. எனினும் மிகவும் சிருங்கார ரசமான பாடல்களும் இவற்றிலுண்டு என்பர். இவை உணர்ச்சியில் மரபு வழிப்பட்டவை என்றும், சிந்தனையில் புதுமை யற்றவை என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. தமிழ் அகத்திணைப் பாடல்களுக்கு இவை காலத்தால் பிற்பட்டன. களவு, கற்பு என்றும் முதல் கரு உரி என்றும் மரபு வழிவரும் தமிழ் அகத்திணைக் காதற் பாடல்களுக்கும் இவற்றிற்கும் அடிப்படையான வேறுபாடு உண்டு.

பர்த்துருஹரியின் சிருங்கார சதகம், அமருகர் எழுதிய அமருசதகம், பில்ஹணரின் செளர பஞ்சசீகம் கோவர்த்தனர் எழுதிய 'ஆரிய சப்த சதி' போல்வன குறிப்பிடற்பாலன. இது போலவே காளிதாசருடையது எனக் கூறப்படும் சியாமள தாண்டகம், பட்ட பாணரின் சண்டி சதகம், மயூரரின் சூரிய சதகம், பில்வமங்களரின் கிருஷ்ண கருணாமிருதம், ஜயதேவரின் கீதகோ விந்தம் என்பன பலவும் சிறப்புடையன. மற்றும் பல காதல் தொகை நூல்களும் தோன்றின.

8. முதுரையும் நீதி இலக்கியமும் (Gnomic and Didactic poetry) வேத காலத்திலிருந்தே நீதியுரைக்கும் பாங்கு வடமொழி இலக்கியத்தில் இரண்டறக் கலந்து இலங்குகிறது. எவ்வகை இலக்கியமாயினும் அவை நீதி அடிப்படையினவாகவே எழுதப்படும் மரபை அனைத்து நூல்களிலும் காணலாம். இராசநீதி (அரசர்க்கு), லோக நீதி (உலகியல் சார்ந்தது), தருமநீதி (ஒழுக்க அறவுரைகள்) என இது முத்திறப்படும். பொதுவாக நிலையாமை, வினைத்

தொடர்ச்சி, சமயவுணர்வு போல்வன பலவும் கலந்தே நீதியுரைக்கப் படும். சாணக்கியர் எழுதியதாகக் கூறப்படும் சாணக்கிய நீதி சாத்திரம் பழமை உடையதாகும். இது பிற்காலத்தில் சாணக்கிய சதகம், சாணக்கிய நீதிசாரம் என்பனபோலச் சிறுசிறு நூல்களாகச் சுருக்கித் தரப்பட்டன. வரருசி, கடகற்பரர், வேடலபட்டர் போன்ற வர்களின் பெயரில் வழங்கும் நீதிரத்ன, நீதிசாரா, நீதிபிரதிபா என்ற தொகைநூல்கள் குறிப்பிடற்பாலன. சுந்தர பாண்டியர் ஆரியா யாப்பில் எழுதிய 116 இனிய பாடல்களடங்கிய 'நீதிதுவிஷாஷ்டிகா' என்ற நூல் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இவருடைய செய்யுட்கள் பஞ்ச தந்திரக்கதைகளிலும் பிறபல தொகைநூல்களிலும் எடுத்தாளப் பட்டுள்ளன. கி.பி. ஆறும் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்தில் மதுரையை ஆண்ட பாண்டியமன்னர் இவர். மற்றும் பர்த்திருஹரியின் நீதிசதகம் மிகப்புகழ்பெற்றது. இது பத்துப் பத்துக்களால் அறிவின்மை, அறிவுடையார், பெருமை, செல்வம் போன்ற தலைப்புகளில் பாடப் பெற்றுள்ளது. இவர் பாடிய வைராக்கிய சதகமும் இதுபோன்ற அமைப்புடையதாகும். பல்லடரின் பல்லட சதகம், சேமேந்திரரின் கலாவிலாசம் என்பனவும் சிறந்த நூல்களில் ஒருசிலவாகும். எண்ணற்ற நீதித்தொகை நூல்களும் வடமொழியில் வழங்கி வரு கின்றன. கவீந்திரவசன சமுச்சயம் என்ற தொகைநூல் பல ஆசிரியர்கள் பாடிய 525 சுலோகங்களை உடையது. கி. பி. 14ஆம் நூற்றுண்டில் தோன்றிய சாரங்கதாரா என்பவர் தொகுத்த 'சாரங்கதாரா பத்ததி' என்பது 264 கவிஞர்கள் பாடிய 5000 பாடல் கள் கொண்ட பெரிய தொகை நூலாகும்.

9. நாடகம்: வடமொழியில் நாடகஇலக்கியம் பெற்றுள்ள வளர்ச்சி மிகச் சிறந்ததாகும். அவற்றின் தனித்திறன்கள், இலக்கியச் சிறப்புகள் போல்வன தனியே ஆய்ந்து மதிப்பிடற்பாலன. பாசனின் 'ஸ்வப்பன வாசவதத்தா', 'சாருதத்தா', 'பிரதிஞயாந்திராயண' போல்வனவும் சூத்திரகன் எழுதிய மிருச்ச கடிகமும் போல்வன காலத்தால் முற்பட்டவை, காளிதாசரின் மாளவிகாக்னிமித்ரம், விக்கிரமோர்வசியம், சாகுந்தலம் மூன்றும் புகழ்பெற்ற நாடகங்கள். சாகுந்தலம் உலகப் புகழ் பெற்றிருப்பதுடன் பலமொழிகளில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. பின்னர் ஸ்ரீஹர்ஷர், பட்டநாராயணர், பவபூதி, இராஜசேகரர், பில்ஹணர் போன்ற எத்தனையோ ஆசிரி யர்கள் வடமொழி இலக்கியத்தை நாடகப் புகழுக்குரியதாக்கினர்.

10. இலக்கியத் திறனாய்வு: வடமொழியில் திறனாய்வுத்துறை பெற்றுள்ள வளர்ச்சியும் ஈடும் எடுப்புமற்றதாகும். அடுத்துவரும்

பகுதியில் இத் துறையின் வளர்ச்சிநிலை விரிவாக எடுத்துரைக்கப் பட்டுள்ளது.

இங்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளவை அனைத்தும் இலக்கிய நோக்கில் அமைந்தவையாகும். இவற்றுள் ஒவ்வொரு துறையும் குறிப்பிடத்தக்க அளவு நல்ல வளர்ச்சிபெற்றிருப்பதையும் பற்பல நூல்களைக் கொண்டிலங்குவதையும் வடமொழி இலக்கிய வரலாற்று நூல்கள் கொண்டு அறியலாம். இவை தவிர அறிவியல், சமயம், மெய்யுணர்வு போன்ற துறைகளில் வடமொழி பெற்றுள்ள வளர்ச்சி ஒப்பிடற்கரியது. ஓவியம், சிற்பம், இசை, நாட்டியம் போன்ற நுண் கலைகளிலும் பிற கலைத்துறைகளிலும் தொழில், வணிகம் சார்ந்த துறைகளிலும் பல்வேறு வளர்ச்சிநிலைகளை வடமொழி எட்டியுள்ளது. அவையெல்லாம் இங்குச் சுட்டிக்காட்டப்பெறவில்லை.

கலை, தொழில், வணிகத் துறைமுதலானவற்றிலும் இலக்கியத் துறைகளனைத்திலும் வடமொழி தன்னை ஆட்படுத்திக்கொண்டது. தென்னாட்டுக்கலைகள் பலவற்றைப்பற்றிய நூல்களைக்கூட வடமொழி பேணிக்காத்து விளங்குகிறது. ஒரு மொழியின் சிறப்பு, அதன் சொற்பரப்பை மட்டும் பொறுத்ததன்று; அது பேணிக் காக்கும் பொருட்பரப்பையும் பொறுத்தது என்பது இதனால் விளங்குகிறது. காலப்போக்கில் சமஸ்கிருதம் தன்னை அறிவியல், கலைகள், சமயம் சார்ந்த மொழியாக்கிக் கொண்டது. பேச்சு வழக்கின்றெனினும் அதன் செல்வாக்கு என்றும் குன்றாதிருப்பதற்கு இதுவும் ஒரு காரணமாகும்.

வடமொழியில் இலக்கியக் கொள்கையாளர்கள்

வடமொழியில் தொன்றுதொட்டுவரும் அணியிலக்கண வரலாறு ஒன்றுண்டு. தமிழிற்போல அதை இலக்கணத்துள் ஒரு கிளையாக இணைத்துவிடவில்லை. ஆயினும் வடமொழி அலங்கார சாத்திர நூல்களைக் காணும்போது, அக் கலையையும் முற்காலத்தில் இலக்கணமாகக் கருதி வந்தனர் என்று எண்ண இடமுண்டு. பரத முனிவர் எழுதிய பரதசாத்திரம் தன் செல்வாக்கால், அலங்காரத் தைத் தனிப்பிரிவாக்கி வளரச் செய்துவிட்டது எனலாம். இங்கு வடமொழி இலக்கியத் திறனாய்வு வரலாறு முழுவதையும் அறிதல் இயலாதெனினும் இன்றியமையா இலக்கியக் கொள்கையாளர்களை அறிமுகப்படுத்திக்கொள்ளுதல் நலம். வடமொழி இலக்கியக் கொள்கையாளர்கள், சிலசில கொள்கைவழி அறிஞர்களாகக் காட்சி

தருகின்றனர். அஃதாவது அலங்காரக் கோட்பாட்டைத் தம் கொள்கையாகக் கொண்டவர்கள், அதனையே தலைமையான கொள்கையென்று விளக்கி, பிறவனைத்தும் அதற்குத் துணை நிற்பனவே என வாதிடுவர். தொனிக் கொள்கையாளர் பிற கொள்கைகளனைத்தையும் 'துணையானவை' பட்டியலில் சேர்த்து விடுவர். இதற்கான வாதம், எதிர்வாதம், விளக்கவுரைகள் போல்வன பலவற்றைக் காணலாம். எங்ஙனமாயினும் எதிர்ப்பும் மறுப்பும் ஏற்றலும் போற்றலுமாய்த் தம் நுண்மாண் நுழைபுலம் அனைத்தையும் பயன்படுத்தி, இலக்கியத் திட்ப நுட்பங்களனைத்தையும் இவர்கள் அலசி ஆராய்ந்திருக்கின்றனர். இதனால் இலக்கியம் பற்றிய பலவுண்மைகள் நமக்குத் தெளிவாகியுள்ளன.

நாடகவியல், அணியியல், பாவியல், இலக்கணத் திறனாய்வு அனைத்தும் இச் சாகித்திய சாத்திரத்தால் துலக்கமுற்றன. காவிய இலட்சணம், ரீதி, சப்த அல்ல அர்த்த அலங்காரம், குணங்கள், குற்றங்கள், சொற்பொருளியல் (சப்த விருத்தி), இரசங்கள், நாயக நாயகி வகைகள், ரூபக வகைகள் (நாடகம்), தொனி போன்ற இலக்கியத் தொடர்பானவை அனைத்தும் இச் சாத்திரத்தில் அடங்கும். பரதமுனிவர் இரசக்கோட்பாட்டை வலியுறுத்தினர். உத்பாதர், உருத்திரதர், பட்டநாயகர் போன்றவர்கள் அதைப் பின்பற்றி விளக்கினர். தண்டியும் வாமனரும் ரீதியை விளக்கியவர்களாவர். அவர்களுள் தண்டி ரீதியை அணிக்குள் அடக்கினார்; வாமனர் ரீதியே தலைமையானது என விளக்கினார். பாமகரும் குந்தளரும் போன்றவர்கள் வக்ரோக்தியை மிகவும் வற்புறுத்தினர். ஆனந்தவர்த்தனர் தொனியை மிகவும் வற்புறுத்தினார். பின்பு அபிநவகுப்தர் இரசக்கோட்பாட்டையும் தொனிக் கொள்கையையும் இணைத்து, அவையே இன்றியமையாதவை என்பதைத் தெளிவு படுத்தினார். இவ் அலங்கார சாத்திரங்களை நான்கு வகையாகப் பிரிக்கலாம் என்பர்: (1) மூல நூல்கள் : ஒரு கொள்கையை வற்புறுத்த எழுந்தன. (2) உரை நூல்கள் : அக்கொள்கைகளை நன்கு விளக்க எழுந்தன. (3) முன்னைய கொள்கைகளை எதிர்த்தெழுந்த மறுப்பு நூல்கள். (4) பொது நூல்கள் : அனைத்துக் கொள்கைகளையும் கற்பிக்கும் நோக்குடன் எழுந்தன.

பரதமுனிவர்

நமக்குக் கிடைக்கும் நூல்களுள் அலங்காரம் பற்றிய முதல் நூல் இதுவே. இது நாட்டிய சாத்திரமாதலின் நாடகம் பற்றி

விளக்குவதே இதன் நோக்கமாகும். நாடக நூல்கள், உரையாடல்கள், பாட்டுகள் பற்றியும் கூறவேண்டுதலின் இதன்கண் பல அலங்கார சாத்திரக் குறிப்புகளும் இடம்பெறலாயின. வரருசி, காசியபர் போன்றவர் முன்பே அலங்காரம் பற்றி எழுதினர் என்பர். அந் நூல்கள் எவையும் கிடைத்தில. அக்கினி புராணத்திலும் அலங்காரம் பற்றிய இயல்கள் உண்டெனினும் அதனைக் காலத்தால் முற்பட்டது என நிறுவுவதற்கு இயலவில்லை. பாசனும், காளிதாசரும் பரதரை ஒரு முனிவர் என்று குறிப்பதால் இவர் அவர்களுக்கு மிக முற்பட்டவர் என்பது தெளிவு. பரதர் ரூபகம், உபமம், தீபகம், யமகம் என்ற நான்கு அணிகள் பற்றியே கூறியிருக்கவும் கி. பி. ஆறும் நூற்றுண்டினராகிய தண்டி 32 அணிகளைக் கூறுகிறுர். இவற்றிற்கிடையே கால இடைவெளி கூடுதலாக இருந்திராவிடின் இத்துணை வேறுபாடு இராது. எங்ஙனமாயினும் கி. மு. 2 ஆம் நூற்றுண்டிற்கு முற்பட்டவர் பரதர் என்பது தெளிவு.

நாட்டிய சாத்திரம் 37 இயல்கள் கொண்டது. இடைச்செருகல் பலவுண்டு என்பர்; சிதைந்துமுளது. எட்டு இரசங்களை அது கூறுகிறது: சிருங்காரம், வீரம், கருணை, ஹாஸ்யம், ரௌத்திரம், பயானகம், பீபத்சம், அத்புதம். காண்பவர் அல்லது படிப்பவர் உள்ளத்தில் விளைவிக்கப்படுவது சுவை. பாத்திரம் அல்லது பொருள் வெளிப்படுத்தும் மெய்ப்பாடு (பாவம்) அல்லது உணர்வுகளால் இது விளையும். ஒவ்வொரு சுவைக்கும் 'ஸ்தாயிபாவம்' என்ற அடிப்படையான மனவுணர்வு உண்டு. நாடகமாந்தர்களின் அபிநயம் அல்லது சைகைகள் வெளிப்படுத்தும் இரசங்களைப்பற்றியே பரத முனிவர் பேசுகிறுர். நாட்டியம், அபிநயம் பற்றி இன்றளவும் சிறந்த நூலாக இது மதிக்கப்படுகிறது. எனினும் இவர் கூறும் இரசங்கள் இலக்கிய நோக்கிற்கும் பயன்படுவன. தமிழிலும் இலக்கியப் புனை திறம் நாடகவழக்கென்றும், பாடல்களில் மெய்ப்பாடு எனும் சுவைத் திறன் அமைய வேண்டும் என்றும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவதால் நாடகக்கலை ஆய்வும் இலக்கிய ஆய்வும் இணைந்து செல்வன என்ற உண்மை புலனுகும். மேலும் பத்துக் குணங்கள் பற்றியும் பத்துக் குற்றங்கள் பற்றியும் பரதர் விளக்குகிறுர்.

நாட்டிய சாத்திரம் எழுதிய பரதமுனிவர் தென்னுட்டவர் என்றும் தென்னுட்டை அறிந்தவர் என்றும் கருத்துக்கள் உண்டு. அவர் விரித்துரைத்த பரதக்கலை தென்னுட்டிற்கே உரியதென்பதில் ஐயமில்லை. பரதர் கூறும் கருத்துக்களனைத்தும் மொழி பெயர்க்கப்

பட்டு, இங்குள்ள இலக்கியக் கருத்துக்களுடன் ஒப்பிட்டு ஆராயப் படவேண்டும்.

பாமகர்

வடமொழியில் 'அணி' (அலங்காரம்) பற்றியே எழுதப்பட்டுத் தோன்றிய முதலிரு நூல்கள் பாமகருடையதும் தண்டியினுடையது மாகும். இவை இரண்டும் ஒரே காலத்தன. இவர்களில் யார் காலத்தால் முற்பட்டவர் என்பதில் கருத்துவேறுபாடுண்டு. பாமகர் கி.பி. ஆறும் நூற்ருண்டின் முற்பகுதியில் தோன்றியவர் என்றும் தண்டி பிற்பகுதியில் வாழ்ந்தவர் என்றும் கருதப்படுகிறது. இவர் களிருவரையும் குறிப்பிடநேரும் பொழுதெல்லாம் பாமகரையே முதலிற் சுட்டும் வழக்கம் தொன்று தொட்டு இருந்து வருகிறது. சில இடங்களில் ஒருவர் மற்றவரை மறுக்கின்றனரெனினும், பெயர் குறிப்பிடாததால் யார், யாரை மறுக்கின்றனர் என்று அறியக் கூடவில்லை.

பாமகர் தமக்கு முன்பு வாழ்ந்தவர்கள் ஐந்து அலங்காரங்களே அறிந்திருந்தனர் என்பர். தண்டியோ தமக்கு முற்பட்டவர்கள் கணக் கற்ற அணிகளை அறிந்திருந்தனர் என்பர். பாமகர் கத்ய (உரைநடை) பத்ய (பாட்டுநடை) என இலக்கியத்தை இருவகையாக மட்டுமே பிரிப்பர். தண்டி இவை இரண்டுடன் மிஸ்ர (கலப்பு) ஒன்றும் சேர்ப்பர்.

பாமகர் எழுதியது காவியாலங்காரம். அதற்குப் பாமகாலங் காரம் என்றும் பெயருண்டு. இந்நூல் 6 இயல்கள் கொண்டது. ஒன்று காவிய சரீரம் என்ற பாவடிவம் பற்றியது; 2ம் 3ம் அலங்காரம் பற்றி யன. நான்கு குற்றங்களைப்பற்றியும் ஐந்து நியாயங்கள் பற்றியும் ஆறு சப்தசுத்தி பற்றியும் கூறுகின்றன. பாமகர் காதா, ஆக்யாயிகா என உரைநடையைப் பிரிப்பார். தண்டி அதை மறுப்பார். பாமகர் பரதர்போலப் பத்துக்குணங்களையும் கூருமல் மாதுரியம், பிரசாதம், ஓசம் என்ற மூன்றைமட்டுமே விளக்கிக் கூறுகிருர்.

பாமகர் **'வக்ரோக்தி'** என்ற கொள்கைவழியைக் கண்டவரும் ஆவார். அலங்காரத்தைப் போற்றிய இவர், அலங்காரமனைத்தும் வக்ரோக்தியால் வெளிப்பட்டு விளங்கும் என்று வற்புறுத்திஞர். வக்ரோக்தி எதனையும் நேரே, உள்ளவாறு சொல்வதற்கு எதிரானது; சுற்றி வளைத்துச் சொல்வது. கவிதை வெளிப்பாடு இத்தகையதேயாம். அணிநலன்கள் அனைத்தையும் 'வக்ரோக்தி'யில் அடக்கிவிடலாம் என்பர், பாமகர்.

தண்டி

தண்டியின் காவியாதர்சமும் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்புடையதாய்த் திகழ்கிறது. இது எளிமையானது; அடக்கமானது; தொடக்கத்தில் படிக்கக்கூடியது; எல்லோரும் விரும்புவதும் ஆகும். பாமகர் ஆறு இயல்களில் கூறியவற்றை இது நான்கு இயல்களில் மட்டுமே தரமுயல்கிறது. வடிவம், மொழி அடிப்படையில் இந்நூல் சிறுகாப்பியம், பெருங்காப்பியம் எனக் காவிய வகைகளைப் பகுக்க முயல்கிறது. பெருங்காப்பிய இலக்கணத்தை இது தெளிவாகத் தருகிறது. பத்துக் குணம் பற்றியும் வைதருப்ப, கௌட நெறிகள் பற்றியும் இது விளக்குகிறது. முன்னது எளிய, தெளிவான, ஒரு சீராந்தன்மையுள்ள இனியநடையாகும்; பின்னது சிறந்த, மிகவுயர்ந்த, செறிந்த நடையாகும். இரண்டாம் இயலில் தண்டி 30 அலங்காரங்களை விளக்கி, தாமே எழுதிய எடுத்துக்காட்டுப் பாடல்களுடன் தருகிறார்; மூன்றும் இயலில் யமகமும் இறுதியில் தோஷங்களும் கூறப்படுகின்றன.

தண்டி பத்துக்குணங்களைக் கொண்ட ரீதியே பாட்டுக்குயிராகும் என்றார். அஃதாவது பத்துக் குணங்கள் அல்லது அலங்காரத்தில் அவர் மிக அழுத்தம் வைத்து விளக்கினார்.

வாமனர்

காவியாலங்கார சூத்திரம் என்ற நூலையும் அதற்குரிய விருத்தி உரையையும் வாமனரே எழுதியுள்ளார். இவர் காலம் கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதியும் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கமும் என்பர். இவர் தமது உரையில் பாணர், பவபூதி, மாகர் போன்றோர்களிடமிருந்து சான்றுகள் எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். இவர் தண்டியின் ரீதிக் கோட்பாட்டை மிகவும் செம்மைப்படுத்தியதுடன், கருத்தாகிய உடலைக்கொண்ட பாட்டுக்கு ரீதி அல்லது நெறியே உயிரென்பதை மிகத்தெளிவாக விளக்கினார்,

வைதருப்பி, கௌடியுடன், பாஞ்சாலியும் சேர்த்து 'ரீதி'யை மூன்று வகையாக்கினார். வாமனர் கருத்துப்படி அணிகளைவிடக் குணங்களே இன்றியமையாதவை. பாட்டின்கண் முதலில் அழகை அமைப்பது ரீதியே என்றும் அதனை மிகுவிக்க வருவனவே பிற அலங்காரங்கள் என்றும் அவர் குறிப்பிட்டார். ஐந்து அதிகரணங்களாகப் பகுக்கப்பட்ட அவரது நூல் நாடகவியல் தவிரப் பிற அலங்காரங்கள் அனைத்தையும் விளக்குகிறது.

உத்பாதர் (Udbhata)

வாமனரின் சம காலத்தவராகிய உத்பாதர் காவியாலங்கார சங்கிரகம் என்ற நூலை எழுதினர். இதற்கு உத்பதாலங்காரம் என்றும் பெயருண்டு. இவர் நாட்டிய சாத்திரம் கூறிய எண்வகை ரசங்களுடன் சாந்தம் என்பதையும் சேர்த்து ஒன்பதாக்கினர். இவர் ரீதியை உபநாகரிகம் (அழகிய நடை), கிராமியம் (சாதாரண நடை), பருஷம் (கடினநடை) என வேருெரு வகையில் பகுத்துக் கூறினர்; 41 அணிகள் வரை குறிப்பிட்டு, விளக்கியுள்ளார். நல்ல பாட்டின் சிறந்த உறுப்பு 'இரசம்' என்பதை இவர் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார்.

உருத்திரதர் (Rudrata)

காஷ்மீரைச் சேர்ந்த இவர் கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்ருண்டின் தொடக்கத்தில் வாழ்ந்தவர். பதினறு இயல்களுள்ள காவியாலங் காரம் என்பது இவரெழுதிய நூல். அலங்காரம் பற்றி இவர் விரிவாகப் பேசுகிருர். 'ரீதி'யை இவர் நான்குவகைப் படுத்தினர்; வைதருப்பி, பாஞ்சாலி, 'லாதி', கௌடி என. இவர் ஒன்பதாவ தாகிய சாந்தரசத்துடன் 'பிரேயம்' (Preyas) என்ற பத்தாவது சுவையொன்றை இணைத்துள்ளார். இவரும் இரசக்கோட் பாட்டுக் கொள்கை வழியினரே. பிற்காலத்தில் இராஜசேகரரும் போஜரும் இவரை மேற்கோள் காட்டியுள்ளனர்.

ஆனந்தவர்த்தனர்

வடமொழி அலங்கார சாத்திரத்தில் மிகச் சிறந்த இடத்தைப் பெற்றுத் திகழ்பவர் ஆனந்தவர்த்தனர். தொனி எனப்படும் புதிய கொள்கையைத் தமது தொனியாலோகம் (தொனிவிளக்கு) என்ற நூலில் இவர் விளக்கிக் கூறினர். அலங்கார சாத்திரம் பற்றித் தோன்றிய நூல்களில் எல்லாம் இது தலைமை வாய்ந்தது எனக் கருதப்படுகிறது. காஷ்மீர் அவந்திவர்மன் காலத்தவராகிய இவர் கி.பி. 9ஆம் நூற்ருண்டினர் என்று கருதப்படுகிருர். 120 தொனிகாரி-கைகளால் ஆன இந்நூலுக்கு 'அலேர்கா' என ஆசிரியரே எழுதிய உரையும் உளது. சிலர் மூலநூலை எழுதியவர் சஹிருதயா எனவும் உரை வகுத்தவரே ஆனந்தவர்த்தனர் எனவும் கூறுவர். நான்கு பகுதிகளாக வகுக்கப்பட்ட இந்நூலில், அலங்காரத்தைத் தொனி நோக்கில் ஆசிரியர் விளக்கும் திறம் பாராட்டப்படுகிறது.

இவரைத் தவிர மற்றைய முற்பட்ட ஆசிரியர்களனைவரும் இலக்கியத்தின் புற அழகாகிய அணிகளிலேயே கவனம் செலுத்தினர் எனவும் வால்மீகியும் பரதமுனிவரும் மட்டுமே 'இரசம்' எனப்படும் அக அழகைச் சிறிது காண முயன்றனர் எனவும் ஆனந்தவர்த்தனர் இரசத்தைத் தொனியுடன் இணைத்து இலக்கியத்தில் மிக முக்கியமான, உயிரனைய இன்பம்தரும் பகுதி இக் குறிப்புப் பொருளே என்று விளக்கினர் எனவும் வடமொழியறிஞர்கள் கூறுவர். **பிரதிபா** என்பது கவிபுனையாற்றலைக் குறிக்கும். இவ் ஆற்றலின் சிறப்பை ஆழமுடையதாகவும் எல்லையற்றதாகவும் ஆக்கிய பெருமை இக்கோட்பாட்டிற்கே உண்டு என்பர். இவர் கருத்துப்படி பொருள் வெளிப்பாடு மூவகைப்படும்:

(1) அபிதாசக்தி–வெளிப்படையான பொருள்; (2) இலட்சணை சக்தி — குறிப்புப் பொருள் அல்லது இரண்டாம் பொருள்; (3) வியஞ்சனம் — குறிப்பாலுணரப்படும் உட்பொதி பொருள்.

இவற்றுள் வியஞ்சனம் என்பதே தொனிப் பொருளுக்கு அடிப்படை ஆகிறது.

தொனி மூன்று வகைப்படும் : (1) வஸ்து தொனி (2) அலங்கார தொனி (3) இரசதொனி. இவை முறையே பொருள் அடிப்படையிற் பிறப்பன, அலங்கார வழிப்பிறப்பன, இரசத்தின் மூலம் தோன்றுவன எனப் பகுத்தறியப்படும். காவிய அழகின் உயிர் இத்தொனியே என்பது ஆனந்தவர்த்தனர் கருத்து. இதனடிப்படையில் அவர் காவியங்களையும் மூவகைப்படுத்துவர்: (1) வியங்கிய காவியம் — தொனிப்பொருள் மேலோங்கி நிற்கும் காப்பியம் (2) குணிபூத வியங்கியம் — தொனிப்பொருள் இரண்டாமிடம் வகிக்கும் காப்பியம் (3) சித்திர காவியம் — தொனிப்பொருளே அமையாத காப்பியம்; செயற்கை அணிகளையே நம்பியிருக்கும் காப்பியம். முதற் பிரிவினவே சிறப்புடையன; பெருங் கவிஞர்களின் படைப்புகள் இதிற் சேரும். ஏனெனில் வால்மீகி, காளிதாசர் பாடல்களிலிருந்து மிகுதியான மேற்கோள்கள் இதிற் காட்டப்படுகின்றன. ஆனந்தவர்த்தனர் அலங்காரம், இரசம் முதலிய இலக்கிய அணிகளையெல்லாம் ஏற்று, அவை அனைத்தும் தொனியின் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும்போதுதான் சிறப்புறுகின்றன — அழகு பெறுகின்றன என விளக்குகிறார். இக்கோட்பாடு இவருக்குச் சம காலத்திலும் பிற்காலத்திலும் பலரால் மறுத்துரைக்கப்பட்டதுண்டு. இருநூற்றாண்டுகளுக்குப் பிறகு வந்த மம்மதர் காலத்தில் இக்கோட்பாடு புகழ்

பெற்றது. பிற்காலத்தில் வந்த வடமொழி அறிஞர் பலர் இத்தொனி விளக்கைப் பற்றி எதிர்த்தோ, உடன்பட்டோ எழுதியே புகழ் பெறலாயினர். இத்தகைய விளக்கங்கள் அனைத்திலும் கி. பி. பதினொன்றும் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் வந்த, அபிநவகுப்தரின் 'லோசனம்' என்ற விளக்கமே தலை சிறந்ததென்று போற்றப்பட்டது.

பட்ட நாயகர்

ஆனந்தவர்த்தனருக்குப் பிறகும் அபிநவகுப்தருக்கு முன்பும் தோன்றிய பட்டநாயகர் ஹிருதயதர்ப்பணம் என்ற நாட்டியசாத்திர உரையை எழுதினார். கி. பி. 10 ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்தவர் என்று கருதப்படும் பட்டநாயகர் தொனிக்கோட்பாட்டை வன்மையாக மறுத்தும் இரசக் கோட்பாட்டை மீண்டும் நிலைநாட்டியும் எழுதினார். இவரை அபிநவகுப்தர் மீண்டும் மறுத்தெழுதினார். பட்ட நாயகர் இலக்கிய அழகை மிகுவிப்பன மூவகைப்படும் என விளக்கினார்; (1) அபிதா — பொருளை வெளிப்படுத்தும் ஆற்றல். (2) பாவகத்துவம் —படைப்பாற்றல்; நடப்பியலைச் சித்திக்கும் ஆற்றல். (3) போஜகத்துவம் — வாசகரை அல்லது காண்பவரை அழகுணர்ச்சி இன்பத்தை அனுபவிக்குமாறு செய்யும் ஆற்றல்.

உருத்திரபட்டர்

கி. பி. பத்தாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்தவர் என அறியப்படும் இவர் சிருங்காரதிலகம் என்ற நூலை எழுதினார். இவர் சாந்தம் என்பதைச் சேர்த்துச் சுவைகளை ஒன்பதாக்கினார் எனவும் பரதமுனிவர் நாடகம், நாட்டியத்தில் ஏற்றிப்பார்த்த சுவையை, இவர் பாடல்களில் ஏற்றிப் பார்த்தார் எனவும் கூறுகின்றனர்.

அபிநவகுப்தர்

இவர் காஷ்மீரைச் சேர்ந்தவர்; சேமேந்திரரின் ஆசிரியர்; கவிஞர், திறனாளி, தத்துவத்துறையிலும் வல்லவர். சங்கரரின் பெருமையை எடுத்து விளக்கிய சான்றோர். இவர் தொனியா–லோகத்திற்கு 'லோசனம்' என்ற மிகச்சிறந்த உரையெழுதியிருப்பது போலவே, நாட்டிய சாத்திரத்திற்கு அபிநவ பாரதி என்ற சிறந்த உரை நூலையும் யாத்துள்ளார்.

தொனிக் கோட்பாட்டிற்கு ஏற்பட்ட எதிர்ப்புகளையெல்லாம் மறுத்து, அதை மீண்டும் நிலைநாட்டினார். இதனால் அலங்கார சாத்திரவுலகில் ஆனந்தவர்த்தனர் தொனியாசாரியர் எனவும் அபிநவர் அபிநவகுப்தாசாரியர் எனவும் பெருமையுடன் அழைக்கப் படலாயினர். இரசக்கோட்பாட்டையும் தொனியையும் இணைத்து, மிக உயர்ந்த முறையில் விளக்கிய இவர் இரசத்தால் விளைவிக்கப் படும் முருகுணர்ச்சிஇன்பத்தைப் பரமானந்தம் எனப்படும் பேரின்பத்தோடு ஒப்பிட்டார்.

குண்டகர்

குண்டகர், (குந்தளர் எனவும் கூறுப) அபிநவரின் சம காலத்தவர் எனக் கருதப்படுகிறவர். இவர் பாமகர் முன்பே குறிப் பிட்டுச் சென்ற வக்ரோக்தி என்ற கொள்கையை, நன்கு வரை யறைப்படுத்தித் தமது **வக்ரோக்தி ஜீவிதம்** என்ற நூலில் விளக்கி யுள்ளார். இவரது இந்நூலின் திறனாய்வுச் செம்மையை வியந்து போற்றுவர். இவரது அறிவுக் கூர்மையை இலக்கிய ஆய்வாளர்கள் பாராட்டுகின்றனர். இவர் வக்ரோக்தியே கவிதையின் மிகச்சிறந்த அணிநலன் என்பர். எல்லா அணிகளும் இவ் அடிப்படை உத்தியின் விளைவே என்பது இவர் கருத்து. வக்ரோக்தி என்பது சுற்றி வளைத்துச் சொல்லுதல்; எதனையும் நேரே சொல்வதாகிய ஸ்வபவோக்தி என்பதற்கு எதிரானது இது. இவர் கருத்துப்படி ஸ்வபவோக்தி அல்லது தன்மையணி என்பது தவறு. அது அணியேயாகாது. சாதாரணமாக, உள்ளபடி நேரே சொல்வ தென்பது அறிவியலில் ஏற்புடையதாகலாம். ஆனால் இலக்கியத்தில் இச்சாதாரணப் பேச்சு வழக்கை மாற்றி, வேறுவழியில் திட்டமிட்டுக் கூறவேண்டியிருக்கிறது. இதனையே வக்ரோக்தி என்பர். அலங்கார சாத்திரவுலகில் புதுவழி கண்ட பெருமை இதற்கு உண்டு.

மகிமபட்டர்

இவர் கி. பி. பதினொன்றாம் நூற்றாண்டினர். குண்டகர் கருத்தையும் தொனிக்கோட்பாட்டையும் இவர் மறுத்தார். தமது வியக்திவிவேகம் என்ற அலங்கார நூலில் இவர் இலக்கிய இன்பம் என்பது அனுமானம் (Inference) எனப்படுகிற உணர்திறனால் பெறப்படுவது எனப் புதுவழி கண்டார். தொனிக்கோட்பாட்டின் பெருமையை உணர்ந்தே, அதை மறுத்த இவ் அறிஞர் 'அனுமானம்' என்ற தமது புதிய விளக்கத்தில் அதைப் புகுத்தித் 'தொனி' என்ற

தனிக்கோட்பாடு வேண்டியதில்லை என மறுத்தார். தருக்கவாதியான இவர் அலங்கார ஆய்வைத் தருக்கத்திற்குள் புகுத்திவிடப் பெரிதும் முயன்றார். பிற்காலத்தில் பலர் இலக்கியக் கலை நுட்பங்கிகளை விட்டுவிட்டு இலக்கணக் கருத்துமாறுபாடுகளிலும் தருக்க வாதங்களிலுமே ஈடுபடலாயினர்.

போஜர்

பதினொன்றும் நூற்றாண்டினராகிய போஜ மன்னர் **சரசுவதி காந்த பரணம்** என்றும் **சிருங்கார பிரகாசம்** என்றும் இருநூல்களை எழுதிப் புகழ்பெற்றார். இலக்கிய அணிகள், குற்றங்களை இவர் பகுத்தாய்கின்றார். அணிகளையும் இரசங்களையும் மிகச்சிறந்த செவ்வியல் இலக்கியங்களிருந்து எடுத்துக்காட்டுகள் தந்து விளக்குகிறார்.

சிருங்கார பிரகாசம் எல்லா இரசங்களிலும் சிருங்காரமே மிகச் சிறந்த, தலைமையானது என்று எடுத்துக்காட்டி பிற இரசங்களையும் தக்க எடுத்துக்காட்டுகளுடன் நன்கு விளக்குகிறது.

சேமேந்திரர்

நுண்மாண் நுழைபுலம் மிக்க சேமேந்திரர் கி. பி. பதினொன்றும் நூற்றாண்டில் தோன்றி அலங்கார உலகிற்குப் பெருந்தொண்டாற்றியவர் அவரது **அவுசித்திய விசார சர்ச்சை** என்ற நூல் **அவுசித்தியக் கோட்பாட்டை** நன்கு விளக்குகிறது. நல்லுணர்வைத் தூண்டும் அவுசித்தியம்என்பது 'பொருத்தமுடைமை' **(Propriety)** எனப்படும். இது ஒரு தனிக்கோட்பாடு அன்று; கோட்பாடுகளின் கோட்பாடு. அணியாயினும், இரசமாயினும், தொனியாயினும் எல்லாம் பொருந்திய இடத்தில், பொருந்திய அளவில் மட்டும் இடம் பெறவேண்டும். தாமே எடுத்துக் காட்டுப் பாட்டுக்கள் எழுதியும், புகழ்பெற்ற சான்றோர்களின் பாட்டுக்களை எடுத்துக்காட்டியும்இவர் விளக்கவுரை தருகிறார். இவர் தமது கவி காந்தபரணம் என்ற நூலில் கவிஞர் இலக்கணம், தனித்திறன், இலக்கியக் கடமை, பத்துக்குணம், பத்துக் குற்றம், அழகு எனப்பலவற்றை விளக்குகிறார்,

மம்மதர்

பனிரெண்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்தவராய மம்மதர் **காவியப்பிரகாசம்** என்ற மிகச்சிறந்த நூலை எழுதினர். பத்து உட்பிரிவுகளைக் கொண்ட திருந்திய நூல் இது.மூலமும்உரை–

யுமான இந்நூலை இருவர் வரைந்தனரா? உரை மட்டுமே மம்மத ருடையதா எல்லாம் மம்மதரே எழுதியவைதானா? என்பன போன்ற வினாக்கள் விடையிறுக்க இயலாமல் நிற்கின்றன. தொனியை ஒப்புக் கொண்ட இவர் எல்லா அணிகளையும் விளக்கி யுள்ளார். இவரது பெரும் புகழால் பின்வந்தோருடைய நூல்கள் எல்லாம் ஒழியிழந்தன.

மேலும் விசுவநாதர் (14ஆம் நூற்), அப்பைய தீட்சிதர் (16ஆம் நூற்) ஜகன்னாதர் (17ஆம் நூற்), சதாசிவமகின் (18ஆம் நூற்) போல்வார் குறிப்பிடத்தக்கவர் ஆவர்.

வடமொழியில் இடைக்காலத்தில் அலங்கார சாத்திரம் பெற்றுள்ள வளர்ச்சி, வேறு எம்மொழியிலும் காணாததாகும்.

வடமொழி அலங்கார சாத்திரம்

முக்கிய ஆசிரியர்களும் அவர்களுடைய நூல்களும்

1	பரதமுனிவர்	நாட்டியசாத்திரம்	கி.மு.	2ஆம் நூற்.
2	பாமகர்	காவியாலங்காரம்	கி.பி.	6ஆம் நூற்.
3	தண்டி	காவியாதர்சம்		,,
4	வாமனர்	காவியாலங்கார சூத்திரவிருத்தி	,,	8ஆம் ,,
5	உத்பாதர்	காவியாலங்கார சங்கிரகம்		,,
6	ஆனந்தவர்த்தனர்	தொனியாலோகம்	,,	9ஆம் ,,
7	உருத்திரதர்	காவியாலங்காரம்		,,
8	இராஜசேகரர்	காவியமீமாம்சம்	,,	10ஆம் ,,
9	பட்டநாயகர்	ஹிருதயதர்ப்பணம்		,,
10	உருத்திரபட்டர்	சிருங்காரதிலகம்		,,
11	தனஞ்சயர்	தசரூபகம்		,,
12	போஜர்	சரசுவதிகாந்தபரணம், சிருங்காரபிரகாசம்	,,	11ஆம் ,,

13	சேமேந்திரர்	அவுசித்திய விசார சர்ச்சை	கி,பி. 11 ஆம் நூற்.
14	அபிநவகுப்தர்	லோசனம், அபிநவ பாரதி	,,
15	குண்டகர் (அல்லது குந்தளர்)	வக்ரோக்தி ஜீவிதம்	,,
16	மஹிம பட்டர்	வியக்தி விவேகம்	,,
17	முதலாம் வாக்பாதர்	வாக்பாதாலங்காரம்	12ஆம் ,,
18	மம்மதர்	காவியப்பிரகாசம்	,,
19	இரண்டாம் வாக்பாதர்	காவியானுசாசனம் ,,	13ஆம் ,,
20	வித்யாதரர்	ஏகாவலி ,,	14ஆம் ,,
21	விசுவநாதர்	சாகித்தியதர்ப்பணம்	,,
22	அப்பைய தீட்சிதர்	குவலயானந்தம், சித்திரமீமாம்சம் ,,	16ஆம் ,,
23	ஜகன்னாத பண்டிதர்	இரச கங்காதரம், சித்திர மீமாம்ச காந்தனம் ,,	17ஆம் ,,
24	யக்ஞநாராயண தீட்சிதர்	அலங்கார ரத்நாகரம்	,,
25	சதாசிவமகின்	இராமவர்ம யசோபூஷணம் ,,	18ஆம் ,,

3. கிரேக்க இலக்கியமும் இலக்கியக் கொள்கையாளர்களும்

இன்று கிடைக்கும் உலக இலக்கியங்களுள் கிரேக்க இலக்கியமே தொன்மை மிக்கது என்பர். சங்க காலத்திற்கும் முற்பட்டதாகிய இவ்விலக்கியத்தில் ஹோமரின் காப்பியங்களே காலத்தால் முற்பட்டவை. சங்க இலக்கியத்திற்கும் கிரேக்க இலக்கியத்திற்கும் ஒற்றுமைகள் பலவுண்டு.

காப்பிய காலம் (கி. மு. 900–700), தன்னுணர்ச்சிப்பாக் காலம் (கி. மு. 700 - 450), நாடகக் காலம் (கி. மு. 500–323), உரோமானிய காலம் (கி.மு. 323-146) என நான்கு காலப் பகுதி களாகப் பிரித்துக்கொள்ளலாம்.

காப்பிய காலம்

கிரேக்க மக்கள் பால்கன் தீபகற்பத்தின் தென்பகுதியில் மட்டுமின்றி, ஆசியா மைனரின் கடற்கரைப் பகுதி, இத்தாலியின் ஒருபகுதி, மத்தியதரைக்கடலிலும் ஏஜியன் கடலிலும் உள்ள கிரொட, சிசிலி உள்ளிட்ட பல தீவுகள் அனைத்திலும் வாழ்ந்தனர். பால்கன் என்ற முதன்மை வாய்ந்த நிலப்பரப்பில் மலைகளும் சுற்றிலும் கடற்பரப்புமாக இருந்தது. இதனால் சிறுசிறு தனியரசுகள் பல பிரிந்து வளரலாயின. இவ் அரசுகள் தம்முள் தொடர்ந்து போர் விளைவித்துக் கொண்டிருந்தன.

தொடக்கத்தில் மூன்று இனவழியினர் அங்கு வாழ்ந்து வந்தனர்: (1) பெலாஸ்ஜியன்ஸ் அல்லது ஹெலாடிக்ஸ். இவர்களே தொன்மைமிக்கவர். (2) ஏஜியோ கிரெடென்ஸ் (3) வட இந்தோ–ஐரோப்பியர்கள் வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட இவர்களைப்பற்றி விளக்கமாகத் தெரியவில்லை. கி. மு. 12ம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு கிரேக்கத்தில் வாழ்ந்தவர்களை மூன்றுவேறுபட்ட இனத்தவர்களாகப் பகுத்துக் கூறுவர்: (1) தொரியன்கள் (Dorions) பெலொபொன்னீசஸ், கொரிந்தியன் இஸ்துமஸ், ஆசியாமைனரின் தென்மேற்குப்பகுதி, கிரெடே, சிசிலி, இத்தாலியப்பகுதிகள் ஆகியன இவர்கள்

உறைவிடம். இவர்களின் முக்கிய நகரங்கள் ஸ்பார்ட்டா, கொரித், சிராகூஸ் என்பன. தொரியன்கள் போர்க்குணம் மிக்கவர்; அடக்கமானவர்; சமயப் பற்றுள்ளவர். அவர்களுடைய பேச்சு வழக்கு கரடுமுரடானது. செறிவுடையது. அரசவைக் குழுப் போற்றிப் பாடல்களை அவர்கள் செம்மைப்படுத்தினர். (2) அயோலியன்கள். போஷியா, வெஸ்பாஸ், வடமேற்கு ஆசியா மைனர் இவர்கள் வாழிடங்களாயிருந்தன. அயோலியன்கள் எளிதில் மனத்தில் பதிகிற தோற்றமுடையவர், ஆடம்பரமானவர், கற்பனை யாற்றல் மிக்கவர் ஆவர். அவர்களின் பேச்சுமொழி மென்மையும் இன்னோசையும் உடையது. அவர்கள் உணர்ச்சிமிக்க, ஆழ்ந்த தன்னுணர்ச்சியுள்ள பாட்டுக்களைப் படைத்தனர். (3) அயோனியன்கள். இவர்கள் அட்டிகா, யூபோவா, மேற்கு-மத்திய ஆசியா மைனர் பகுதிகளில் வாழ்ந்தவர்கள். இவர்களின் நகரங்கள் ஏதன்ஸ், சீயோஸ் என்பன. அயோனியன்கள் பலதிறப் பயிற்சியுடையவர், ஆற்றலுடையவர், கற்பனை மிக்கவர். அவர்கள் பேச்சு வழக்கு ஆற்றொழுக்கானது, அழகானது, மென்மையானது, உயிரொலிகள் நிறைந்தது, வலிமை மிக்கது. இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு இவர்கள் செய்த உதவி இருவகைப்படுமென்பர். இவர்களுடைய பேச்சு வழக்குத்தான் கிரேக்கர்களின் பொதுக் கட்டளை மொழியாயிற்று; காப்பியம், நாடகம், தன்னுணர்ச்சிப்பா, உரைநடை வகைகள் போன்ற பல கிரேக்க செவ்வியல்நெறி இலக்கிய வடிவங்களைத் தந்த பெருமை இவர்களுக்கேயுண்டு.

கி. மு 12 நூற்றுண்டுக்குப் பிறகே முற்கூறிய மூன்று இனத்தவர்களாகக் கிரேக்கர்கள் பிரிவுற்றனர். எட்டு, ஒன்பதாம் நூற்றுண்டுகளில் கிரேக்கத்தில் நிலையற்ற தன்மை இருந்தது. வடக்கிலிருந்து படையெடுப்பும் இடம்விட்டு இடம் குடியேறுதலும் நிகழ்ந்தன. தேசிய ஒற்றுமை ஏற்பட்டிலது. ஒவ்வொரு பழங்குடியினரும் தனித்தனிக் குழுவினராகத் தம்மை வளர்த்துக்கொள்ள முற்பட்டனர். நிலவுரிமையாளர் ஆட்சிபோல் உருவாகிய, இன வழியினர் தத்தமது மரபு வழியைப் போற்றவும், தங்கள் குடிமற்றும் குடும்பப் புகழைக் காக்கவும் முற்பட்டனர்.

ஒவ்வோர் இனவழி அரசுக்கும் பரம்பரை அரசர் ஒருவருண்டு. அவ் அரசர் முழு ஆட்சித் தலைமையை ஏற்றதுடன், தளபதியாகவும், நீதிபதியாகவும், சமயத் தலைவராகவும் விளங்கினுர். அவ் அரசர்க்குச் சான்றோர் அவை ஒன்று (Council of nobles),

ஆலோசனை கூறும் அமைப்பாக விளங்கியது. மற்றும் உரிமை யுடையோர் மன்றம் (Assembly of freemen) ஒன்றும் அன்றிருந்தது. இவர்கட்கு ஆட்சியுரிமை எதுவுமில்லையென்றாலும் முக்கியமான சிக்கல்களில் வாக்களிக்க உரிமை உண்டு. எட்டாம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் சான்றோர் அவையின் ஆட்சியுரிமை கூடியது. நகர அரசுகள் தோன்றத் தொடங்கின.

பழங்காலக் கிரேக்கச் சமுதாயத்தில் மூன்று வகுப்புகள் விளங்கின. சான்றோர் (Nobles), உரிமை மாந்தர் (Freemen), அடிமைகள் (Slaves) என. சான்றோர் பொருளாதாரத்தைக் கட்டிக் காத்ததுடன் போர்முனையிலும் பங்கேற்றனர். உரிமை மாந்தர் நில வழிப்பட்ட உழவு செய்து வாழ்ந்தனர்; எளிய, தேவைப் பொருள்களை உற்பத்தி செய்தனர். அடிமைகளும் உரிமை மாந்தர் போலவே செயற்பட்டதுடன், மனிதத் தன்மையோடு நடத்தப்பட்டனர்; அவ் அடிமைகளில் பலர் போரில் பிடிக்கப்பட்டுக் கொணர்ந்த பெண் கைதிகளேயாவர். சமுதாய அமைப்பு தந்தை வழித்தாய முறை யினது. ஆயினும் தாய் மிகவும் போற்றப்பட்டதுடன், மிக்க உரிமை யுடையவளாகவும் வாழ்ந்தாள். குடும்ப வாழ்வு புனிதமாகக் கருதப்பட்டது; வண்மையும் விருந்துபோற்றுதலும் குடும்பக் கடமையாகக் கருதப்பட்டன.

பண்ணை, கால்நடை வளர்ப்பு, சிறு பொருளுற்பத்தி, போர்க் கருவிகள் செய்தல் என்ற முக்கிய தொழில்கள் பேணப்பட்டன. விருந்துகள், பாணர்கள் பாட்டுப் புனைந்து பாடுதல், விளையாட்டுப் போட்டிகள், விழாக்கள் நிகழ்ந்தவண்ணம் இருந்தன. கிரேக்க வாழ்வில் விளையாட்டுப் பயிற்சி முக்கிய இடம் வகித்தது. கிரேக்க ருடைய வாழ்வைச் சமயம் ஊடுருவி நின்றது. இங்ஙனம் பல நிலை களில் சங்ககாலச் சமுதாயத்துடன் கிரேக்கச் சமுதாய வாழ்வு ஒப்பிடற்பாலதாக இருக்கிறது. ஒரு காலப் பகுதியில் உலகச் சமுதாயங்கள் பலவற்றிடையே நீரோட்டம் போன்ற ஒற்றுமை காணப்படுவதை வரலாறு நமக்கு உணர்த்துகிறது. இவ் வகையில் நம் முன்னையச் சமுதாய மரபுகளில் தெளிவாகப் புலனாகாத பலவற்றை, நாம் கிரேக்க மக்களின் வாழ்வோடு ஒப்பிட்டு, உண்மை தெளிய வாய்ப்பிருக்கிறது. தமிழில் இலக்கிய ஆய்வுடன் சமூக ஆய்வும் மானிடவியல் வரலாற்றாய்வும் இணையும் காலம் வந்தால்–தான், கருத்துவேறுபாடுள்ள பல செய்திகளில் தெளிவேற்படும்.

ஹோமர்

இத்தகைய தொன்மைமிக்க காலத்தில் பழம் பெருமைகளைக் கதை வடிவமாக, வாய்மொழியில் பாடுகின்ற மரபு தோன்றியது. இதனை வீரயுகம் என்ப அரசர்கள் பாணர்களைப் போற்றிய காலம்; பாணர்கள் பழங்கால மறவர்களின் வியப்புமிகு வீரச்செயல்களைப் புனைந்து பாடினர். இத்தகைய வீரயுகப் பழம்பாடல்களிலிருந்து உருவானவையே ஹோமரின் காப்பியங்கள் என்பர்.

ஹோமர் இலியாது, ஓதீசி (Iliad and Odyssey) என்ற இரண்டு காப்பியங்களைப் படைத்துள்ளார். அயோனியன் வட்டார வழக்கைப் பயன்படுத்தியிருப்பதால், இவரை அவ்வட்டாரத்தினர் என்று கருதுவர். கண் தெரியாத ஹோமரின் கவிதையுள்ளம் உலக இலக்கியத்தில் அவருக்குப் பேரிடம் நல்கியது. ஹோமர் இலியாதும் ஓதீசியும் என்ற இருநூல்களையும் எழுதினரா? அல்லது பலரால் பாடப்பட்ட பாடல்களின் தொகுப்பாக இக்காப்பியங்களைக் கருதமுடியுமா? ஒரு சிறு பகுதியை மட்டுமே ஹோமர் பாடப் பிற்காலத்தில் பலரும் பாடிய பாடல்கள் இடைச்செருகல்களாகச் சேர்க்கப்பட்டிருக்கும் என்றும் இலியாதிலுள்ள கதையைப் பதினெட்டாகப்பகுத்து அவற்றை வெவ்வேறு ஆசிரியர்கள் பாடினர் என்றும் பலவிதமான கருத்துகள் கூறப்பட்டுள்ளன.

இலியாது ஹெலன் என்ற பெண்ணைச் சிறைபிடிப்பதும் மீட்கக் கடும் போர் புரிவதுமாகிய கருத்தைக் கொண்டது. அவள் ட்ராய் நகரில் சிறை வைக்கப்பட்டதால், அந்த நகரைச் சுற்றி முற்றுகையிடப்படுகிறது. கடும்போரும் அதன் விளைவுகளும் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. ஓதீசியின் கதை அதன் தொடர்ச்சியாகும். கிரேக்கர்கள் மாக்குதிரை ஒன்று மிகப் பெரிதாகச் செய்து, அதற்குள் வீரர்களை மறைத்து வைத்து டிராய் நகருக்குள் தந்திரமாகக்கொண்டுசென்றனர். அங்ஙனம் சென்றதும், வீரர்கள் வெளிப்பட்டு, போரிட்டு ஹெலனை மீட்டனர். தங்கள் தாய் நாடு திரும்பினர். பெரும்பகுதி ஓதீசியஸ் இல்லம் திரும்பும்போது ஏற்படுத்திய அற்புத வீர நிகழ்ச்சிகளைப் புனைவதே ஓதீசியாகும். இவர் ஏற்படுத்திய காப்பிய மரபுகள் பல குறிப்பிடத்தக்கன: (1) ஒரு தலைமை வீரனின் அற்புதச் செயல்கள். இதுவே அடிக்கருத்தாய் (theme) அமையும். (2) கலைத்தெய்வ (Muse) வழிபாடு. (3) இடையில் தொடங்கி முன் கதையை நினைவுகூரும் முறை (4) திரும்ப வரும் ஒரு தன்மை அடைமொழிகள் (5) காப்பிய உவமைகள் (Epic

similes) (6) நாடக ஒரு கூற்றுகளை (monologues) மிகுதியாகப் பயன்படுத்துதல் (7) மனித வாழ்வில் கடவுளரின் இடையீடுகள் (8) யாப்பு(Meter)செவ்வியற்கால மூவசைச்சீத் (நெடில்குறில்குறில்) அறு சீரடிப்பா (dactyllic heeameter), சில அடிகளில் கடைசிச்சீர் ஈரசையாக (Spondee – இருநெடில்கள் அமைந்தசீர்) வரும்.

ஏறத்தாழ இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு மேலாக, ஹோமர் ஐரோப்பியக் கவிஞர்குல முதல்வராகப் போற்றப்பட்டு வருகிறார். அவருடைய புகழ் காலப்பழமையால் தேய்ந்துவிடவில்லை. அவருடைய காப்பியங்களில் பல குறைபாடுகள் உண்டு. அவற்றை 'ஹோமரின் சிறுபிழைகள்' (Homer mods) என்பர். சோர்வுதரும் பகுதிகள் பலவுண்டு. அச்சிலகின் கவசவருணனையையும்,இலியாதில் கடற்பட்டியலைக் கூறுவதையும் எடுத்துக்காட்டலாம். நிறையக் கூறியது கூறலுண்டு. அவரது கடவுளர்கள் காமவுணர்வு மிக்கவர்–கள்; ஒழுக்கமில்லாதவர்கள். இக்குறைகளை நீக்கிப் பார்த்தால் மிகச்–சிறந்த கட்டமைப்பையும் பாத்திரப் படைப்பில் முரண் சுவையையும் காணலாம். இடையில் தொடங்குவது, மறைதிறனுய் (Suspense) அமைந்து நிகழ்ச்சி விறுவிறுப்பைத் தரும். சொல்லாட்சித்திறன் வளமும் வனப்பும் உடையது; அணிநலன் பொலிவும் வலிவும் மிக்கது. சமயவுணர்வில் முற்கூறியவாறு தாழ்ந்த உணர்வுகள் இடைப்புகுந்தாலும், நீதி, பொறுமை, நன்றியறிதல், அறிவுடைமை,வீரம் போன்றவற்றில் தன்னிகரற்ற பண்புநலனைக் காட்டுவன. மனிதப்பண்பை ஆழ்ந்தறிந்த ஹோமரின்படைப்பு மாந்தர்கள் காலங்கடந்தும் வாழும் தகுதியுடையராவர்.

ஹீசியடு (Hesiod)

இவரும் ஒரு காப்பியக்கவிஞரே; ஹோமருக்கு அடுத்து வாழ்ந்தவர் ஹோமரது காலமே என்றும் கூறுவர்; அவர் எழுதியன இரு நூல்கள். ஒன்று 'வேலையும் நாளும்'; மற்றது 'தியாகனி' **வேலையும் நாளும்** (Works Days): கடிதவடிவான காப்பிய நடையிலமைந்த இப்பாடல் நான்குபிரிவுகள் கொண்டது. தன்தம்பி பெர்சிஸால் (Perses) தனது நிலத்தை இழந்த இவர், அத்தம்பிக்கும், நீதிபதிகட்கும் நீதிபோதனை செய்யும் போக்கில் முதற்பகுதியைப் பாடியுள்ளார். ஆசிரியர் தம்பியிடம் அறியாமையையும் நன்றியின்மையையும் கடிந்து கூறுகிறார். இரண்டாம் பகுதியில் பண்ணைத் தொழில் நடத்துவது பற்றியும் கப்பற்பயணம் பற்றியும் எழுதியுள்ளார். மூன்

றும் பகுதியில் பொதுவான நடைமுறைச் சித்தாந்தங்களைப் போதிக்கிருர். நான்காம் பகுதி அதிட்டமான நாட்கள் இழப்பு நாட்கள் என்று பாகுபடுத்தும் மூடநம்பிக்கைகள் மலிந்தது.

தியாகனி (Theogony) என்பதும் காப்பிய நடையில் அமைந்ததே. அது புராணமரபுச் செய்தியில் ஒருதிட்டத்தை ஏற்படுத்த முயல்கிறது. கடவுளர்களின் கால்வழிமுறையைச் சித்திரிக்கிறது. அவர்களின் போர்நிகழ்ச்சிகளை விவரிக்கிறது. பொற்காலம் வெள்ளிக் காலம் பித்தளைக்காலம் இரும்புக்காலம் என்ற மனிதனின் நான்கு யுகங்களை விளக்குகிறது.

"ஹோமர் மன்னர்களுக்கு இசைத்தார்; ஹீசியட் உழவர்க் கருகில் படித்தார்" என்பது ஒரு புகழ்மொழி. இலக்கிய நோக்கில் பல குறைகளிருப்பினும் 'உண்மையைச் சொல்வதாக' த் தாம் கூறுவதில் அவர் வெற்றி பெறுகிருர். முதல் இயற்கைப் புனைவு வல்லுநராக வும் முதல் அறநூலாசிரியராகவும் இவர் மதிக்கப்படுகிருர். தியா கனி புராணமரபுக் கருவூலமாக மதிக்கப்படுகிறது.

பின்பு பல சிறுசிறு 'காப்பியவட்டங்கள்' தோன்றின. இவை ஹோமரின் கதையைத் தொடர்ந்து சொல்வன. ஒரே கதையைப் பலரும் தொகுத்துப்பாடுவர். இவற்றில் ஒட்டாத தனிக்காப்பியங் களும் தோன்றின. அங்கதம் அமைந்த கேலிக் காப்பியங்களும் (Mock Epics) தோன்றின. 'எலி தவளைப்போர்'(The battle of the frogs and mice) என்ற ஆசிரியர் பெயர் அறியப்படாத காப்பியம் குறிப்பிடற்பாலது. இக் காலப்பகுதியின் இறுதியில் பல பக்திப் பாடல்களும் புனையப்பட்டன. இவற்றுக்கு (ஹோமர்வழிப் பக்திப்பாக் கள் (Homeric Hymns) என்று பெயர்.

தன்னுணர்ச்சிப் பாக்காலம் (கி.மு. (700-450)

இக் காலப் பகுதியில் கிரேக்க வாழ்வுமுறையில் பெரும் மாற்றம் ஏற்பட்டது. அரசனின் அதிகாரம் குறைக்கப்பட்டு,'பிரபுத்தவம்' தலைதூக்கியது. கிராமங்கள் தன்னுட்சியுரிமையுடைய சிறு பிரிவு களாகின. நகர அரசுகள் (city states) என்பன தோன்றின. குடி யுரிமை மிகவும் மதிக்கப்பட்டது. மிகப் புகழ் பெற்ற நகரரசுகள்: ஏதென்சு, ஸ்பார்ட்டா, கொரிந்து, தெபிஸ், ஆர்கோசு, எபீசுஸ் என்பனவாம். கி.மு. ஆறும் நூற்றுண்டில் உயர்ந்தோர் அதிகாரம் நீங்கி வல்லாட்சி (tyrants) தலையெடுத்தது. இவ் வல்லாளர்கள்

தன்னிச்சையாக ஆள்வோராயிருந்தாலும் முன்னேற்ற நோக்குடையராக விளங்கினர். இவர்கள் காலத்தில் இலக்கியம் கலைகளைப்பேணி வளர்த்தனர். ஆறும் நூற்றுண்டின் இறுதியில் இவ் வல்லாளர் ஆட்சியும் மறைந்தது. நகரரசுகள் முடியாட்சி முறையைப் பின்பற்றின.

இக்காலப்பகுதியில் மக்கள் தொகைப் பெருக்கத்தாலும் அரசியல் சச்சரவுகளாலும் வெளியிடங்களைப் பிடித்துக் குடியேறும் நிலை பெருகியது. வாணிகமும் உற்பத்தியும் மிக அதிகமாகப்பெருகின. தனிமனித சுதந்திரமும்தன்னுணர்வு வெளிப்பாடும் ஏற்படும் போக்கு எங்கு காணப்பட்டது. இலக்கியத்தில் வீரயுகம் மறைந்து மறக்கப்பட்டது. வீரர் புகழ் பாடுவதினின்றும் தனிமனிதர் தன் உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் முறைக்கு இலக்கியம் திரும்பியது. முற்காலக் கதைகளைப் பாடும் போக்கு மாறி, நிகழ் காலத்தினையே புனைய முற்பட்டது. பாடுபவனின் தனிமனவுணர்வுகளையும் கருத்துகளையும் வெளியிடப் பொருந்திய வடிவம் தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுகளே யாதலின், அவையே இக்காலத்தில் பெரிதும் செழிப்புற்றேங்கின.

தன்னுணர்ச்சிப் பாக்கள் மூவகையின. 'எலிஜியாக்குச் சந்தப் பாக்கள், ஐயாம்பிக்குச் சந்தப்பாக்கள், மெலிக்குச் சந்தப்பாக்கள், என்பன அவை.

எலிஜியாக்குச் சந்தப்பாக்கள் (Elegiac)

முற்கால 'எலிஜி' எனப்படுவது அவலப்பாடலாயிருப்பினும் ஒரு நண்பரின் சாவை நினைவுகூரும் பாடலென்ற பொருளில் அது முன்பு ஆளப்படவில்லை. 'யாழ்க்' (lyre) கருவியுடன் இசைக்கப் படுவது எனப் பெயர் பெற்ற 'லிரிக்கு'(Lyric) பின்பு, தன்னுணர்வை வெளிப்படுத்தும் பாவகைக்குப் பெயராயிற்று. அர்மீனியச் சொல்லாகிய எலிஜு (elegu) என்பது 'குழல்' எனப் பெயர்படும். முன்னைய எலிஜிகள் குழலுடன் ஒப்பிக்கப்பட்டன-பாடப்படவில்லை-என்றும் அதனுல் அவை 'எலிஜியாக்கு' எனப் பெயரிடப்பட்டன என்றும் கூறுவர். பின்பு அவை 'எலிஜியாக்கு' எனப் பெயரிடப்பட்டன் என்றும் கூறுவர். பின்பு அவை அவலப் பாடல்களைக் குறிக்கலாயின. எனவே, முன்பு 'எலிஜி' என்ற சந்தத்தில் எப்பொருள் பற்றியும் பாடினர். வெறுப்பு, பழிவாங்கல், காதல் யாவும் புனையப்பட்டன. அறுசீரடியும் ஐஞ்சீரடியுமாக மாறிவரும் ஒருவகைச் சந்தப்பாவிற்கே இது பெயராக வழங்கியது.

எலிஜியாக் தன்னுணர்ச்சிப்பாக்கள் கதைகூறும் தன்மை அமையாமல் தன் வெளிப்பாடு, விவாதமுறைத்தன்மையில் அமைந்து விளங்கின; நிகழ்காலத்தவர்களை நோக்கியனவாய் அவை விளங்கின. அவை சுருக்கமாய்ப் பொருட்செறிவுடைய சூத்திரங்கள்போல, உள் முகநோக்கில் எழுதப்பெற்றன. தற்சார்பற்ற காப்பியத்திலிருந்து மாறித்தற்சார்பு உடையனவாயின. குழலுடன் இயைந்து படிக்கப்பட்டன.

காலினசு (Callinus) : தொன்மைமிக்க நாட்டுப்பற்றுப் பாப்புனைந்தவர். இவர் பாடல்களில் 21 அடிகள் மட்டுமே எஞ்சியுள்ளன.

மிம்னர்மசு (Mimnermus): காதற்கையறுநிலைப் பாடல்களை முதலிற் புனைந்தவர். வாழ்க்கையில் இடம் பெறும் துன்பம், அழகின் நிலையாமை, இளமையின் விரைந்த மாறுதல் இவற்றைப் புனைந்தார் இவர்.

சோலோன் (Solon) ; சட்டத்துறையை நல்கியவராகப் போற்றப் படுபவர். வாழ்வைப்பற்றிப் பொதுவாகப் பாடியதுடன் அரசியல் போதனைக்குப் பாட்டைப் பயன்படுத்திக் கொண்டார். இவருடையனவாக 250 அடிகள் கிடைக்கின்றன.

ஐயாம்பிக்குச் சந்தப்பாக்கள் (Iambic)

இச் சந்தப்பாக்கள் இசைக்கப்படுவனவல்ல. வாய்மொழியாகப் படிப்பதற்குரியன. முச்சீரடிப் பாக்களான அவை அங்கதச் செய்யுள் ஏனைச் செயயுள்புனைவுக்குப் பயன்படுவன.

'ஆர்க்லோகஸ்' (Archilochus) என்பார் சிறந்த ஐயாம்பிக்குக் கவிஞர் எனப்புகழப்பெறுகின்றார். ஐயாம்பு எனப்படும் இச் சந்தத்தைக் கண்டவர் என இவர் பாராட்டப்படுகிறார். வெறுப்பும் திட்டும் நிறைந்த பாடல்களையேமிகுதியாகப் புனையும் இவர் ஆற்றலும் ஒளியும் செறிவும் மிக்க நடையில் பாடவல்லவர். இவர் அவலந் தாங்கிய எலிஜியாக்குச் செய்யுட் களும் பாடியுள்ளார்.

மெலிக்குச் சந்தப் பாக்கள்(Melic)

யாழ் (harp or lyre), சிதாரா(cithara) என்ற இசைக்கருவிகளுள் ஒன்றன் இசைக்கு ஏற்பப் பாடப்படுவது. பல சந்தவடிவங்க

ளிலும் எண்ணற்ற பொருள்களிலும் இவை எழுதப்படுகின்றன. தனிப்பாடல்கள் (Monodies), குழுப்பாடல்கள்(choral lyrics) என இவை இருவகைப்படும்.

'மனோடி' (Manody) அல்லது தனிப்பாடல் என்பது ஒருவர் மட்டும் தனித்துப்பாடுவது. முக்கியமான தனிப்பாடற் பாவலர்கள் பலராவர். ஆல்கேயுசு(Alcaeus): இவர் ஒரு உயர்குடியிற் பிறந்த புரட்சியாளர். குடியாட்சிக்குப் பெரும் பகைவர் போர், அரசியல், தனிவாழ்வுத்–துயரங்கள், காதல், திராட்சைசாறு எனப் பல பொருள்கள் பற்றி பத்துப் புத்தகங்கள் இவரால் படைக்கப்பட்டன.

சாப்போஃ (Sappho): இவரைப் பற்றிப் புனைகதைகள் மிகுதி. எனினும் ஒருசில உண்மைகளும் தெரியவருகின்றன. இப் பெண்பாற் புலவர் உயர்ந்த மேட்டுக்குடியிற் பிறந்தவர். இவர் ஒரு பெண் குழுவினர்க்கு இசை, பாட்டு, நன்னடக்கைமுறை ஆகியவற்றைப் போதித்தார். அப் பெண்களைத் திருமணத்திற்கு ஆயத்தம் செய்-வதே கருத்தாகப்படுகிறது. இவருக்குத் திருமணமாகிப் பெண் குழந்தை ஒன்று உண்டென்றும் நாடுகடத்தப்பட்ட இவர் சிசிலியில் சிலநாள் வாழ்ந்தார் என்றும் ஓர் இடைப் பையனைக் காதலித்து வெற்றி பெருததால் மலையுச்சியிலிருந்து விழுந்து, இறுதியில் இறந்து விட்டார் என்றும் வழங்குகிற கதைகள் எந்த அளவு உண்மை யென்று மெய்ப்பிக்கப்படவில்லை. கிரேக்க மனோடிப் பாவலர்களில் தலைசிறந்தவரென்று எல்லாக் காலத்திலும் நிகரற்ற பெண்பாற் புலவர் என்றும் கூறுப. பிளேரடோ அவரைப் பத்தாவது கலைத் தெய்வம் (Muse) என்பார். பதினைந்து வகை சந்தவேறுபாடுகளை ஆள்வதால், இவரது புலமை அறியப்படும். சொல்லாட்சியிலும் நிகரற்றவராய்க் காணப்படுகிறர். அவர் பாடல்கள் பல மறைந்து விட்டன. ஒரே ஒரு முழுப்பாடலும் பல துணுக்குகளும் கிடைக்கப் பெறுகின்றன. அவ்ரோடைட்டு தெய்வத்தின்மீது பாடிய போற்றிப் பாடலில் ஓர் இளம் பெண்ணின் காதலைப் பெறுதற்கு உதவி வேண்டு கிறர். பிற திருமணப் பாடல்கள், தோழர்களிடம் விடைபெறுவன, பெண்களின் அழகைப் புனைவன, காதற்பிரிவு மற்றும் அவலப் பாடல்கள் எனப் பலதிறத்தன. இவரது தாக்கம் பிற்காலப் பாவலர் பெரும்பாண்மையோரிடம் காணப்படுகின்றன.

அனக்கிரியோன் (Anacreon): அரசவைப் புலவராக விளங் கியர். திராட்சைச்சாறு, காதல், வாழ்க்கை, அழகின் நிலையின்மை,

போர் வெறுப்பு போன்ற பொருள்களிற் பாடியவர். இவரது பாடல்களில் ஆழமின்மையும் மென்மைப் பண்பின்மையுமென குறைகள் கூறப்படினும் கிரேக்கத்தின் முக்கிய தன்னுணர்ச்சிப் பாவலர்கள் மூவரில் ஒருவரென்று புகழப்படுகிறார். மற்றையவர்கள் சாப்போவும் பிண்டாரும் ஆவர்.

குழுப் பாடல்கள் : (Choral Lyrics)

விழாக்களில் ஆடல்களுக்கு ஏற்பக் குழுவாக இசைத்துப் பாடுவது. ஸ்பார்ட்டாவில் தலடாசு (Thaletas) என்பவரால் முதன் முதல் இது புனையப்பட்டது. இக் குழுப்பாடல்களில் முதற்பகுதி 'ஸ்ட்ரோபி' (Strophe) அல்லது தரவு எனப்படும் குழுவின் செம்பாதியினர் இதைப் பாடிக்கொண்டே ஆடுவர். மறுபகுதி 'ஆண்டிஸ்ட்ரோபி' (Antistrophe) எனப்படும். இதனை 'மறுதரவு' எனலாம். இது மறுபாதியினரால் ஆடிக்கொண்டே பாடப்பெறும். கடைசியில் 'எபோடு' (Epode) எனும் சுரிதகத்தை எல்லோரும் பாடி முடிப்பர். திருமணப் பாடல்கள், வாகைப் பாடல்கள், அவலப் பாடல்கள், டையேனிஷஸ் பக்திப் பாடல்கள் எனப் பலவகைகள் இவற்றிறுண்டு.

ஆல்குமான் (Alcman), ஏரியன் (Arion), சிமோனைட்சு (Simonides), பிண்டார் (Pindar) என்போர் குறிப்பிடத்தக்க குழுப் பாடற் பாவலர்கள் ஆவர். இவர்களுள் பிண்டார் தமிழகச் சங்க காலப் பாவலர்போல் காணப்படுகிறார். இவர் அபெல்லோ தெய்வ மதகுருவாக விளங்கியிருக்கக்கூடும். விளையாட்டுப் போட்டியில் வாகை சூடியவர்கட்குப் பாடாண் பாடுவது இவர் மரபாயிற்று. வெற்றி வீரர்கள் விளையாட்டுப் போட்டிகள்தோறும் பிண்டாரின் பாடல்களை அவாவி நின்றனர். செல்வ வளமிக்க புலவர்களின் வீடுகளிற் சென்று, அவர்களைப் புகழ்ந்து பாடினார் என்று தெரிகிறது.

இவர் மிகுதியாகப் பாடிய பெரும்புலவர். 17 நூல்கள் இவர் பாடியனவாக முன்னோர் கூறுவர். இவை பக்திப் பாடல்கள், ஒப்பாரிப் பாடல்கள், பாடாண் பாடல்கள், விருந்துப் பாடல்கள் போல்வன. இவற்றில் துணுக்குகளே இப்போது கிடைக்கின்றன.

விளையாட்டு வாகைப் பாடல்கள் நான்கு தொகுப்புகளில் உள்ளன. இதில் 44 தனித்தனிப் போற்றிப் பாடல்கள் உள என்பர். இவையே அவரது புகழை நிலைநிறுத்தப் போதுமென்பர்.

பிண்டார் மரபுவழி போற்றியவர். செல்வர்களையும் புரவலர்களையுமே பாடிய இவரும் செல்வக்குடியில் பிறந்தவர் ஆவார். உலகத் தன்னுணர்ச்சிப் பாவலரில் இவரை முதன்மையாக வைத்துப் போற்றுவர். பிற்காலத்தில் இவரது செல்வாக்குக்கு ஆட்பட்ட கவிஞர்கள் மிகப் பலராவர்.

'அத்திக்'குக் காலப்பகுதி (The Attic Age) கி. மு. 500-323

கி.மு. ஐந்து, நான்காம் நூற்றுண்டுகள் கிரேக்கத்தின் பொற்காலமாகும். அரசியல், பண்பாடு, அழகுணர்ச்சி ஆகியவற்றில் நிகரற்று விளங்கியது. அக்காலப் பகுதியில் ஏதென்சு தலைமை பெற்று விளங்கியது. உலக வரலாற்றிலேயே ஏதென்சில் முதன் முதல் உண்மையான குடியாட்சி ஏற்பட்டது. எல்லோரும் அரசியல் சமத்துவ உரிமை பெற்றிருந்தனர். சமுதாயத்தில் அடிமைகள், வெளிநாட்டோர், பெண்கள் தவிர்த்த 20 விழுக்காடு பகுதியினரே குடியுரிமை பெற்றிருந்தனர். கி.மு. 490 இல் பெர்சியர்கள் கிரீன் மீது படையெடுத்தனர். மும்முறை அவர்கள் தோற்கடிக்கப்பட்டனர். இதற்காக ஏற்படுத்தப்பட்ட குழுவிற்குத் தலைமை தாங்கியதால் ஏதென்சுப் பேரரசு ஏற்பட வழியுண்டாயிற்று. இத்தகைய ஏதென்சுக் குடியரசில், பெரிக்கிள்சின் ஆட்சியில் கிரேக்கம் நிகரற்ற செழிப்பும், நாகரிகவளர்ச்சியும் பெற்றது. எல்லாக் குடிமக்கட்கும் தொடக்கக் கல்வி முதல் இசைப் பயிற்சி, இலக்கியப் படிப்பு, விளையாட்டுப் பயிற்சி அனைத்தும் கொடுக்கப்பட்டன. ஏதென்சுக்கும் ஸ்பார்ட்டாவுக்கும் பத்தாண்டுகள் வரை தலைமைப் போட்டியினுல் போர் நிகழ்ந்த வண்ணமிருந்தது. கி.மு. 404 இல் ஏதென்சு ஸ்பார்ட்டாவுக்கு வீழ்ச்சியுற்றது. அன்று முதல் கி.மு. 359 வரை ஒரு குழப்பமாக இருந்தது. ஸ்பார்ட்டாவுக்குப் பிறகு தெபிஸ் (Thepes) தலைமை பெற்றது. இதனுல் பின்னர் பிலிப்பும் அவர் மகன் அலெக்சாண்டரும் ஆட்சிக்கு வந்தனர்.

'அத்திக்'கு யுகத்தில் புகழ்பெற்ற கிரேக்க ஆசிரியர் பலர் வாழ்ந்தனர். வரலாற்றில் ஹெரோடோட்சும், தூசிடைட்சும், செனேபோனும் திகழ்ந்தனர். நாடகத்தில் ஏச்சிறுசும் கோபாகிள்சும், யூரிபைட்சும், அரிஸ்டோபேன்சும் மெனுண்டாரும் புகழ்பெற்றனர். சொற்பொழிவில் டெமோஸ்தனிசும், தத்துவத்தில் பிளேடோவும் அரிஸ்டாடிலும் நிகரின்றி விளங்கினர்.

வரலாறு:

ஹெரோடோடசு(Herodotus)'வரலாற்றுத் தந்தை' எனப் புகழப் படுகிறர். தூசிடைட்சு (Thucydides) 'உலகத்தின் முதல் திறனாய்வு வரலாற்றறிஞர்' (Critical Historian) எனப்படுகிறர். மேலும் முதல் வரலாற்றுச் சித்தாந்த நெறியாளர் (Philosopher of history) என்றும் இவரைப் போற்றுகின்றனர். மூன்ருவதாக செனோபோன் (Xenophon) என்ற அரிஸ்டாடிலின் தோழர் சிறந்த வரலாற்ருசிரிய-ராகக் கூறப்படுகின்ருர்.

நாடகம்

கிரேக்கத் **துன்பியல் நாடகம்** சமயச் சடங்களிலிந்து தோன்றி வளர்ந்ததாகும். திருவிழாக்களில் ஆடவர் குழு, ஆடுகளைப்போலப் புனைந்து கொண்டு வெறியாட்டப்பாட்டு அல்லது உணர்ச்சிக்களிப் பாடல்களைப் பாடி ஆடி, திராட்சை மற்றும் பயிரினத்தின் கடவுளா கிய 'டையோனிஷஸை' வணங்குவர். கி. மு. 6ஆம் நூற்ருண்டின் நடுவில் தெஸ்பிஸ் (Thespis) என்ற 'நாடகத்தந்தை', இந்நிகழ்ச்சி யில் குழுவாகப் பாட்டுப்பாடும் போது இடையிடையே உரையாடல் களைத் துணுக்குகளாகப் பேசுகின்ற ஒரு விடையாளரை அல்லது ஒரு நடிகரைப்புகுத்தினர். இத்துணுக்குகள் விரிவுபடுத்தப்பட்டு, புரா ணக்கூறுகள் சேர்க்கப்பட்டபோது நாடகம் பிறந்ததென்பர். பிறகு ஏச்சிலஸ்(Aeschylus) ஒரு நடிகரைச் சேர்த்தார்; அதன் பிற்பாடு சோபாகிள்ஸ் பிறிதொரு நடிகரைச் சேர்த்தார். தொடக்கம் முதல் யூரிபைட்ஸ் காலம் வரை, குழுப் பாடலின் இன்றியமையாமை குறைந்து, நடிகர்களின் பங்கு கூடிக்கொண்டே வந்தது.

துன்பியல் நாடக அமைப்பு பின்வருமாறு பகுக்கப்பட்டிருந்து: (1) ஒரு பாயிரவுரை – ஒருவர் பேச்சு (2) நுழைவுப்பாட்டு - குழுவின் பாட்டு (3) கதைகள் –(மூன்று அல்லது நான்கு பிரிவுகள்) கதையின் முக்கிய பாகங்களைப் பாத்திரங்கள் நடிப்பது (4) குழுப்பாடல் - ஒவ் வொரு கதைப்பிரிவும் முடியும்போது பாடப்படும் குழுப்பாடல்கள் (5) கடைசிப்பாட்டு முடிந்தவுடன் இடம்பெறும் நடிப்பு-கிரேக்கத் துன் பியல் நாடகம் புராணமரபுக்கதை அல்லது வீரயுகம் பற்றியதாகும். துன்பியல் நாடகப் படைப்பாளர்களாகப் புகழ்பெற்றவர்கள் மூவர் ஆவர்: ஏச்சிலஸ்(Aeschylus of Athens) 90 நாடகங்கள் எழுதினர்; அவற்றுள் ஏழு மட்டுமே கிடைக்கின்றன. சோபாக்கிள்ஸ்

(Sophocles of Athens) இவரெழுதிய 123 நாடகங்களில் 7 மட்டுமே எஞ்சியுள்ளன. யூரிபைட்சு (Euripides of Athens) இவருடையன 90 கூத்துக்கள்; அவற்றுள் 18 கிடைக்கின்றன.

ஏச்சீலஸ், சோபாக்கிள்ஸ், யூரிபைப்ட்சு மூவரும் துன்பியல் நாடக மூவராகத் தொன்று தொட்டுப் போற்றப்பட்டு வருகின்றனர்.

இன்பியல் நாடகம் தொடக்க நிலை, இடை நிலை, முடி நிலை களில் வளர்ச்சியுற்றது. டையோனிஷஸ் என்ற கடவுளின் பொருட்டு நிகழ்த்தப்பட்ட களியாட்டப்பாட்டில் இருந்தே இது உருவாயிற்று. ஆண்டுக்கு இருமுறை நடைபெறும் திருவிழாக்களில் இவை அரங் கேறின. அரிஸ்டோபேன்சு (Aristophanes of Athens) கிரேக்க இன்பியல் நாடக எழுத்தாளர்களில் புகழ் பெற்றவர் ஆவார். இவர் 40 நாடகங்கள் எழுதினர்; அவற்றுள் 11 கிடைக்கின்றன. மேகங்கள் குளவிகள், பறவைகள், தவளைகள் என்றெல்லாம் நாட-கங்கட்குப் பெயரிட்டார். இடைநிலை இன்பியல் நாடகங்கள் அரசியலையும் மனிதர்களையும் பற்றி அமையாமல் புராண மரபுகளில் ஆழ்ந்தன. இக்கால நாடகங்கள் மிகுதியாகக் கிடைத்திட.

'புதிய இன்பியல் நாடகங்கள்' என்பவையே முடிநிலைக் காலப்பகுதி சார்ந்வையாம். இவற்றுள் குழுப்பாடல்கள் நான்கு மட்டுமே இடைப்புகுந்து, நாடகத்தை ஐங்கூறு படுத்தின. இவ்வாறு துன்பியலின் ஐந்து அங்கப்பழம்பகுப்பு மரபு உருவாகியது என்பர். டிபிலஸ் (Diphilus of Athens) எழுதிய சுமார் நூறு நாடகங்களில் ஒன்றே ஒன்று, துணுக்குகளாகக் கிடைக்கிறது. மிகப் புகழ்பெற்ற படைப்பாளர் மெனண்டார் (Menander of Athens) என்பாரே. இவரும் நூற்றுக்குமேல் எழுதினர். ஒன்றுதான் முழுதும் கிடைக் கிறது. தம் காலத்தைவிடப் பிற்காலத்தேதான் இவர் பெரும்புகழ் பெற்றார். இலத்தீன் இன்பியல்களுக்கு வழிகாட்டியானார்.

சொற்பொழிவுக்கலை

குடியாட்சி, வாக்குரிமை எல்லாம் இருந்ததால் சொற்பொழிவு கலையாகவும், தொழிலாகவும் செழித்தது. கிரேக்க மெய்விளக்க அறிஞர் பல குழுவாகப் போதனை புரிந்தனர். அவர்கள் கி. மு. நான்கு அல்லது ஐந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் ஓர் இளைஞன் வாழ்வின் எல்லாத் துறைகளிலும் நன்மை பெறுவதற்குரிய கல்வியை அவர்கள் நல்கினர். டெமொஸ்தனிசு (Demosthenes of Athens) மிகச் சிறந்த, சொற்பொழிவாளராவார்.

தத்துவத்துறை

கிரேக்கத்தில் தத்துவத்துறையும் பெரிதும் செழிப்புற்றது. நூற்றுக்கணக்கான அறிஞர்கள் அடிப்படைச் சித்தாந்தங்களை விளக்கினர். சாக்ரடீசும் பிளேட்டோவும் அரிஸ்டாடிலும் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள் ஆவர். **சாக்ரடீசு** (Socrates of Athens) கி. மு. 470-399. கிரேக்கச் சிந்தனையாளர்களில் தொன்மையானவர், தலைமையானவர். வினாவிடை முறையில் அவர் போதனைகள் அமைந்தன. நடைமுறை ஒழுக்கவியலில் அவர் அக்கறை காட்டினார். ஒரு தெய்வத்தை ஏற்றார். அவருடைய பல கருத்துகள் எதிர்ப்பை விளைவித்தன. வழக்குநடத்திக் கண்டிக்கப்பட்டுத் தண்டிக்கப்பட்டார்; நஞ்சினை யுண்டு சாக நேர்ந்தது. **பிளேட்டோ** (Plato of Athens) தத்துவவாதி, அரசியல்வாதி, ஆசிரியர், எழுத்தாளர், கவிஞருங்கூட. இவர் சாக்ரடீசின் மாணவர். இவர் எழுதியவை (1) **கடிதங்கள்** (2) காப்புரை (Apology) – சாக்ரடீசின் வழக்கு முடிவில் அவரது பேச்சு; (3) சாக்ரடீசும் அவரது மாணவர்களும் வினாவிடையாகப் பேசிக்கொள்ளும் **உரையாடல்கள்** (Dialogues); 42 உரையாடல்கள் இவர் பெயரில் கூறப்படினும் 26 மட்டுமே உண்மையானவை; (4) பொருள்செறி கவிதைகள் (Epigram) கிரேக்க இலக்கியத் தொகுப்பில் 33 பாடல்கள் மட்டும் இணைக்கப்பட்டுள்ளன.

அரிஸ்டாடில் (Aristotle of Stagira) கி. மு. 384–322. இவர் தத்துவமேதை, ஆசிரியர், கட்டுரையாளர். இவர் பிளேட்டோவின் மாணவர். இவர் எழுதியன பலவும் மறைந்தொழிந்தன. ஆயினும் அவற்றுள் 32 பகுதிகள் கிடைக்கின்றன. இவை எல்லாத் துறைகளையும் தழுவிய அறிவைத் திட்ப நுட்பமுடையதாக்க முயல்வன. அனைத்திலும் கவிதையியல் (The Poetics) சிறப்புடையது. தொடக்கக் காலத் திறனாய்வு நூல் என்று சுட்டத்தக்கது. இக் கவிதையியல் துன்பியல் நாடகத்தை (Tragedy) விளக்கி, அதன் ஆறு உள்ளுறுப்புகளை ஆராய்கிறது. கதைப் பின்னல், பாத்திரப் படைப்பு, சிந்தனை, சொல்லாட்சிக்கலை, திரைச்சீலை அல்லது பின்னணி, பாட்டு மேலும் குறிக்கோள் (Motivation), நாடகவொருமையில் காலக்கருமஒருமைகள் (The unities of time and action), பாத்திரமரு (Character flaw), நடப்பியல் வன்மை (Probability), தூய்மைப்படுத்தல் (Catharsis) என்பன அவை. பிற்காலத்தில் இலக்கியத் திறனாய்விலும் படைப்பிலும் இதன் தாக்கம் மிகுதி

இதாலியன், பிரெஞ்சு, ஆங்கில நாடகத் திறனாய்வுகளில் எல்லாம் இதன் தாக்கத்தைக் காணலாம்.

அலெக்சாண்டரியன் காலப்பகுதி(கி.மு. 323-146)

கி.மு. 323 இல் பேரரசர் அலெக்சாண்டர் மறைவுக்குப்பிறகு, அவருடைய பேரரசைத் தளபதிகள் தம்முட் பிரித்துக் கொண்டனர். அவர்களுள் தாலமி சோதர் (Ptolemy Soter) எகிப்திய மன்னராகித் தலைநகரை அலெக்சாண்டிரியாவுக்கு மாற்றிக்கொண்டார். தமது காலக் கலைகள், இலக்கியம் அனைத்திற்கும் ஊக்கம் கொடுத்து வளர்த்தார்; தமது அரசவைக்கு அறிஞர்களையும் கலைஞர்களையும் படைப்பாளிகளையும் அழைத்துப்போற்றினர். 700,000 புத்தகங்கள் கொண்ட அலெக்சாண்டிரிய நூலகமொன்றைத் தொடங்கி வளர்த்த பெருமை அவருக்கு உண்டு. கி.மு. 322.இல் அரிஸ்டாடில் இறந்த பிறகு கிரேக்க இலக்கியம் ஓர் எல்லைக்கு வந்து நின்றது. அதற்குபின் அலெக்காண்டிரியாவிலேதான் அது ஓரளவு வளர்ந்தது. இலக்கியமும் பரந்த மனித வாழ்வினைப் பாடுவதை விடுத்துக்குறுகிய எல்லைக்குள் சுருங்கி ஒரு சில குழுவினரைப்பாடும் இயல்புடையதாயிற்று.

1. தியோபிரேஸ்டஸ் (Theophrastus of Lesbos): கி.மு. நான்காம் நூற்றுண்டு மாணவர். இவர் எழுதியனவற்றுள், 'பாத்திரங்கள்' (characters) என்ற நூல் குறிப்பிடத்தக்கது. தியோபிரேஸ் ஏதென்ஸ் நாட்டுச் சமுதாயத்தில் கண்ட முப்பது மாந்தர்களின் பண்புநலன்கள் சுருக்கமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ள இந்நூல் புதுமையானது. நாடக அறிஞர் மெனண்டாரின் இன்பியல் நாடக மாந்தர்களின் பாங்கு சிலவற்றை இப்பண்புச் சித்திரங்களில் காணலாம் என்பர். உளவியலும் நகைச்சுவையும் கலந்தமைந்த இவற்றில், ஒவ்வொரு மாந்தரும் ஏதேனும் ஒழுக்கக் குறைபாடுடையவராகக் காட்டப்பட்டு அக்குறைபாட்டினலேயே பெயர் சூட்டப்பட்டுள்ளனர். 'செய்தியாக்குவர்', 'புகழ்ச்சியாளர்', 'முட்டாள்' என இப்படிப்பட்ட பெயர்களைக் காணலாம்.

தியோகிரிடஸ் (Theocritus of Syracuse) – கி.மு. மூன்றும் நூற்றுண்டின் இறுதி – இவற் தன்னுணர்ச்சிப்பாக் கவிஞர். சில நாடகக் காப்பியப் பாடல்களும் புனைந்துள்ளார். சிராகூசிஸ் வாழ்ந்த இவர் இரண்டாம் தாலமியால் புரக்கப்பட்டு, அலக்காண்டிரியா சென்று வாழ்ந்த

இவர் (Epigrams) (Idyls) ஆகியவை பாடியுள்ளார், முன்னதில் ஒன்பதே உண்மையானதென்பர், பின்னதில் முப்பது பாடல்கள் புனைந்துள்ளார். சிறு நாடகங்களும், சிறுகாப்பியங்களும் சில எழுதியுள்ளார். இவர் எழுதிய 'முல்லை நிலப் பாடல்கள்' (Pastorals) குறிப்பிடத்தக்கன. இவரை முல்லை நிலப் பாடல்களின் தந்தை என்பர். அதன் மரபுகள் பலவற்றை ஏற்படுத்தி, உருவாக்கிய பெருமை இவருக்குண்டு. பாட்டுப்போட்டிகள், கைக்கிளைக் காதல், நண்பனின் சாவு போன்ற அடிக்கருத்துகளைப் புனைவதும்; அழகிய மேட்டுப் புல்வெளிகளில் இனிய அருவிஓசை கேட்க, மரம் அடர்ந்த பொதும்பரில் ஆடுகள் மேயும் காட்சிகளைப் பின்புலமாக்குதலும்; ஆட்டிடையர்களையும் இடைக்குலமகளிரையும் பாத்திரங்களாக்குவதும்; தந்தம்மரத்தாலான பூந்தொட்டிகள், மலர்கள், ஆட்டுக்குட்டிகள், புருக்கள், பழங்கள், கம்பளி போன்றவற்றைப் பரிசிலாக்கிப்புனைவதும் ஆகியன இவர் படைத்தளித்த முல்லைப்பாட்டு மரபுகளாகும்.

இவரைப் பின்பற்றி முல்லை நிலக் கையறுநிலைப்பாட்டுகள் (Pastoral Elegies) புனைந்தவர்கள் பையோனும் (Bion of Smyrna) மோசுகுசும் (Moschus of Syracuse) ஆவர்.

சீனோ (Zeno of Citium): 'ஸ்டாயிக்'(Stoic)எனப்படும் சிந்தனை மரபுவழி ஒன்றைக் கண்ட, இத்தத்துவப் பேரறிஞர் உடலாசைகளைத் துறப்பதே பேரின்பம் எனவும் கடவுளாணைக்குப்பணியவேண்டுமென்றும் போதித்த முதற்சான்றோர் ஆவார். அறமே (Virtue) தலைமையான நன்மையாகும். துன்பத்தை மறக்க முயலவேண்டும்.

எபிகூரஸ் (Epicurus of Samos) கி. மு. 342-270

இவர் எபிகூரியனிசம் (Epicurianism) எனப்படும் தத்துவ வழியொன்றைக்கண்டவர். வாழ்க்கையின் தலைமையான குறிக்கோள்கள் துன்ப நீக்கமும் இன்ப ஆக்கமுமே என்று இவர் போதித்தார். கடவுளரை இவர் மறுக்கவில்லையென்றாலும், அவர்கள் நெடுந்தூரத்தில் தங்கட்குள்ளேயே போரிட்டுத் துன்பம் விளைவித்துக் கொண்டும் காதலின்பத்தில் மூழ்கியும் கிடப்பதால் அவர்கள் மனிதர்களைப் பற்றிக் கவலைப்படுவதில்லையென்றும் எனவே அக்கடவுளர்களைப் பற்றி மனிதர்கள் கவலைப்படவேண்டியதில்லையென்றும் விவாதித்தார். உலகினின்றும் தாமரை இலைத்தண்ணீர்போல விடுபட்டுநின்று,

அனுபவிக்கும் ஒரு சித்தாத்தை இவர் போதித்தார். அவரது **'இன்பக் கோட்பாடு'**(hedonism)உடலின்பங்களை நாடும்தன்னலநோக்குடைய தன்று. பிற்காலத்துச் சிலர் தவருகப் புரிந்துகொண்டு, அதனையே பின்பற்றலாயினர். எபிகூரஸ் அறம், பகுத்தறிவு, நீதி, இயற்கை பற்றிய அறிவு போல்பவை நம்மை இன்பத்திற்கு இட்டுச்செல்ல வேண்டும் என்பதே அவர் கோட்பாடு. துன்பத்தை மறந்துவிட்டு, இன்பம், இன்பம் என்று இன்பத்தை நோக்கியே செல்லவேண்டு மென்பது அவர் போதனை. உடலின்பங்கள் எளிமையாகவும் அளவோடும் இருக்கவேண்டும் எனவும் வற்புறுத்தியுள்ளார். ஓரேசும் லுகிரீடியசும் இவரால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்ட, பிற்கால அறிஞர்கள் ஆவர்

உரோமானியக் காலப் பகுதி (கி.மு.146 - கி.பி. 529)

கொரிந்து நகர வீழ்ச்சியுடன் கி.மு. 146இல் உரோம் கிரேக்கத்தை வென்று கீழ்ப்படுத்தியது. அதன்பின் வரலாறு உரோமனிய வரலாருக மாறிவிட்டது. இக் காலத்தில் கிரேக்க மொழி இலக்கிய வளர்ச்சி தளர்வுற்றது. பாட்டிலக்கியம் குறிப்பிடத்தக்க வெற்றி பெறவில்லை. ஓரு சில உரைநடை நூல்களே சிறப்புற்றன.

வரலாறு பற்றிச் சிலர் நூல் எழுதினுர். வாழ்க்கை வரலாறு எழுதியவர்களில் **புளுடார்ச்சு** (Plutarch of chaeronea) குறிப்பிடத்தக்கவர். ஏதென்சிலும் உரோமிலும் கற்றுப் பழகிய அவர் 'சமனிலை' வாழ்வுகள்' (parallel lives) என்ற நூலை எழுதினுர். பொதுவாழ்வில் சிறப்புற்ற ஐம்பது வாழ்க்கை வரலாறுகள் அதில் இடம் பெற்றன. இவற்றுள் நான்குமட்டும் இணையிணையாகக் கூறப்பட்டுள்ளன, கிரேக்கத்திலொன்றும் உரோமானியத்திலொன்றுமாக, அதாவது டெமொஸ்தனிசும் சிசரோவும்; அலெக்சாண்டரும் ஜீலியஸ் சீசரும் என இவ்வாறு இலக்கிய அறிஞர்களைப்பற்றி எழுதவில்லை. ஒவ்வோரிணையும் ஏதேனுமொரு நீதியைப் புகட்ட முனைகிறது. இவ்வரலாறுகள் ஆதார வழிப்பட்டவை என்று கூற முடியாது; ஆனுல் நாடகப் பாங்குடன் கதைகூறும் போக்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் அறிவும் ஆற்றலும் உணர்வும் மனிதப் பாங்கும் சுவைமிக்க நிகழ்ச்சிக்குறிப்புகளும் நிரம்பியுள்ளன. இவை சேக்ஷ்பியருக்குக் கதை வழங்கிய மூலநூலாகக் கருதப்படுகின்றன.

மார்க்கஸ் அவுரேலியஸ் அண்டோனினசு (Marcus Aurelius Antoninus) கி. மு. 161-181 இல் வாழ்ந்த உரோமப் பேரரசர்

ஆவார். இம் மெய்ப்பொருளறிஞர், 'ஸ்டாயிக்' வாதக் கடைசிப் பேரறிஞர் என்பர். இவர் கிறித்தவ சமயத்தை எதிர்த்தவரும் ஆவார். 'தனக்குள்' (To Himself) என்ற மனவொருமை நூலை (Meditations) 12பாகங்களாக எழுதினர். தனக்குத்தானே அறிவுரை கூறும் பாங்கிலமைந்த மிகவுயரிய நூல் இது. ஒருவனது ஆன்மா அவனுக்கு வழிகாட்டியாம்; பிறவனைத்தும் வெறுமையே. பிறர் செய்யும் துன்பங்களை மன்னித்தல், மனிதர்களை உடன்பிறப்பாக எண்ணுதல், மனவுரத்தோடு இறத்தல் எனப் பல அறங்களைப் போதித்தார் இவருடைய மொழிநடை கடினமாயிருப்பினும் கருத்து மிகவுயர்ந்ததெனப் பாராட்டப்படுகிறது. பிளாடினஸ் (Plotinus) என்ற மெய்ப்பொருளாளரும் குறிப்பிடத்தக்கவர் ஆவர்.

அங்கதம் (Satire)

உலூசியன் (Lucian) என்பார் ஏழைக்குடும்பத்தில் பிறந்து, பல இடங்களுக்கும் சுற்றுப்பயணம் சென்று, அறிவும் அனுபவமும் வாய்க்கப்பெற்றவர். கிரேக்கக் கடவுள்மீது கொண்ட நம்பிக்கை-களைக் கேலி செய்யும் முறையில் கற்பனையுரையாடல்கள் அமைத்து 'கடவுளர் பேச்சு' என்ற நூலை எழுதியுள்ளார். இதுபோல் தத்துவ வாதிகளைக் கேலிசெய்து "இறந்தவர்பேச்சு" எனவும் ஒருநூல் எழுதினர். இவர் சிறந்த அங்கத எழுத்தாளர் ஏளனப்புனைவில் நிகரற்றவர். சமயம், இலக்கியம், சமுதாயம் ஆகியவற்றில் காணப்படும் பாசாங்கு வெளிவேடங்களைக் கேலிசெய்து எழுதும் திறன் கைவரப் பெற்றவர்.

இலக்கியத் திறனாய்வு

இலாங்கினஸ் என்பார் (கி.பி.80) தத்துவ அறிஞர், திறனாளி, விழுமக் கோட்பாடு (On the sublime) என்ற திறனாய்வுக் கட்டுரை யாசிரியர். 'இலக்கியத்தில் விழுமியது நுவலும்' கொள்கைபற்றிய இக்கட்டுரையில் அவர் இவ்விழுப்பம் எல்லோரையும் எப்பொழுதும் மகிழ்விக்கும்என்றும் உயரியஆன்மாவின் படைப்பாகஇருக்கவேண்டு மென்பது மிக இன்றியமையாததென்றும் விளக்குகிறார். சிறந்த, அழுத்தமான சொல்லாட்சித் திறனாலேதான் மிகச்சிறந்த நடைஅமை யும் என்பார். ஹோமர், பிளேடோ, டெமொஸ்தானிஸ், துன்பியல் நாடகப் படைப்பாளிகள் மூவர் ஆகிய கிரேக்க அறிஞர்களைத் தழுவி எழுதவேண்டும் என்பதை அவர் தம் கால எழுத்தாளர்களுக்கு வற் புறுத்தியுள்ளார்.

இங்கிலாந்து, பிரஞ்சு, இத்தாலி நாட்டின் மறுமலர்ச்சி, புதிய செவ்வியல் காலத்திறனாளிகள் இவ்விழுமக்கோட்பாட்டு, (On the sublime) நூலை மிகச்சிறந்த, அடிப்படையான வழிகாட்டி எனக் கொண்டு போற்றினர்.

கிரேக்க இலக்கியத்திற்கும் சங்க இலக்கியத்திற்கும் பல அடிப்படை ஒற்றுமைகள் உண்டு: (1) இரண்டும் தொன்மையுடையவை. மிகச் சில பகுதிகளே எஞ்சியுள்ளன. இவை இரண்டும் உணர்வாலும் தோன்றிய காலச் சூழலாலும் மிகவும் ஒற்றுமையுடையன என்பது டாக்டர் ஜி. யு. போப் அவர்கள் கருத்தாகும். (2) பிற்காலத்தின்மீது மிகப்பெரும் அளவில் தம் செல்வாக்கைப் புகுத்தியதிலும் இரண்டும் ஒன்றுபடுகின்றன. (3) பிற்கால இலக்கியங்கள் பல்வேறு கிளைவிட்டு வளர்வதற்கான மூலக் கூறுகளை இவ்விரு இலக்கியங்களிலும் காணலாம். (4) பிற்காலப் பண்பாட்டு நாகரிக வளர்ச்சிக்கு அடித்தளம் ஆகியதிலும் இவை இரண்டும் பெரிதும் ஒற்றுமைப்படுகின்றன. (5) உள்ளார்ந்த ஆற்றலுடைய செவ்வியல் நெறி இலக்கியம் என்பதிலும் இவை ஒருதன்மைப் பட்டன. (6) அவை தோற்றுவித்த சில உயர்படைப்புகள் பலப்பல காலங்கள் கடந்தும் வியப்பை ஏற்படுத்துவனவாக உள்ளன. (7) அவை பரப்பளவாலும் வகையாலும் வேறுபட்டாலும் தரத்தால் உலகில் மிகச் சிறந்த படைப்புகளுடன் சமமாக வைத்து எண்ணத் தக்கனவாக உள்ளன. (8) பிற்காலத்தில் படி எடுப்பதிலும், பாடம் சொல்வதிலும் நிறைய வேறுபாடுகளைப் பெற்றுவிட்டன. (9) கிடைத்துள்ள பகுதிகள் அளவாற் சுருங்கியனவே. எனினும் இவையே, அப்பேரிலக்கியக் களஞ்சியத்தின் முழுமைப்பொலிவையும் காட்ட வல்லனவாகும். (10) கிரேக்க, தமிழக வாணிகத் தொடர்பால், இச் சமுதாயங்களிலும் முற்காலத்தில் பல ஒற்றுமைகள் இருந்தன என்பதை உய்த்துணர முடிகிறது.

4. உரோம இலக்கியப் பரப்பும் சிறப்பும்

உரோமப் பேரரசு மேலோங்கியிருந்த காலத்தில் தோன்றிய இலக்கியமே சங்க காலத்தோடு சம காலத்ததாகும். இலத்தீன் மொழி இலக்கியமெனில், உரோமப் பேரரசுகளின் வீழ்ச்சிக்குப் பிறகும் தோன்றிய, வளர்ச்சிநிலை, மாற்றங்களைக் குறிப்பிடுமாதலின் 'இலத்தீன் இலக்கியம்' என்ற பெயர் இவண் சூட்டப்படவில்லை.

குடியாட்சிக்காலம் : *(கி. மு. 240-27)*

ஓரேசின் (Horace) கருத்துப்படி இலத்தீன் இலக்கியம் கி.மு. 240 லீவியஸ் அன்ட்ரோனிகஸ் என்பாருடன் தொடங்குகிறது. கி. மு. 240 தொடங்கிப் பலபோர்களை ஒன்றன்பின் ஒன்ருக நடத்தி, மத்தியத்தரைக்கடல் அரசுகளையெல்லாம் உரோமர்கள் தம் வயப் படுத்திக்கொண்டனர். கி.மு. 50 இல் மத்திய தரைக் கடல் நிலப்பகுதி அனைத்திலும் எதிர்ப்பாரில்லாத, இணையற்ற பேரரசாகி உரோம அரசு உருவாயிற்று. குடியாட்சி என்ற பகட்டான பெயரில், மேட்டுக் குடியினரே ஆட்சிபுரிந்து வந்தார்கள். பாம்பி ஜூலியஸ் சீஸர், ஆக்டேவியஸ் சீசர் போல்வார் படிப்படியாகக் குடியாட்சியை மாற்றி மன்னராட்சி ஆக்கிக்கொண்டனர்.

தொடக்க காலத்தில் சில நாடகங்கள், நாடகப் பாட்டுகள், விழாப் பாடல்கள் போல்வன உள்நாட்டிலக்கியங்களாகத் தோன்றின. அரை நாடகப் பாட்டுகள் (Semidramatic verses or saturee) என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. உலீவியசும் பிறரும் அன்று கிரேக்க இலக்கியத்தை அப்படியே பின்பற்றி மொழிபெயர்த்தார்கள்; தழுவல்களாக எழுதிஞர்கள்; பார்த்து எழுதிஞர்கள். கிரேக்க முன் மாதிரியைப் பின்பற்ருத இலக்கியம், உரைநடை எதுவுமே கி. மு. 27க்கு முன் தோன்றவில்லை.

உரோமத் துன்பியல் நாடகம், இன்பியல் நாடகம், காப்பியம், தன்னுணர்ச்சிப்பா, சொற்பொழிவு, வரலாறு அனைத்தும் முறையே யூரிபைட்சு, மெனுண்டெர், ஹோமர், சாப்போ, டெமொஸ்தனிசு,

தூசிடைட்சு போன்ரேர் எழுதிய முன் மாதிரிகளையே பார்த்து எழுதப்பட்டன.

நாடகம்: (Livius - *லீவியசு கி.மு. 272-207)*

இவர் ஓர் ஆசிரியர், நடிகர், முதல் இலத்தீன் நாடக ஆசிரியர். அவர் உரோமக்குக் கைதியாகப் பிடித்துவரப்பட்ட கிரேக்கரே ஆவர், இவர் ஒதீசியை இலத்தீனில் மொழிபெயர்த்தார். கிரேக்க மொழியிலிருந்து பொழிப்புரையாக எழுதிய அல்லது மொழிபெயர்த்த 9 துன்பியல் நாடகங்களின் துணுக்குகளை இன்று காண்கிறேம்.

நீவியசு: (Naevius - *கி.மு, 235-201*)

இவர் ஒரு போர்வீரர்; அந்நாட்டுக்காரர்; இரண்டாவது இலத்தீன் மொழி நாடக ஆசிரியர். 34 இன்பியல் நாடகங்களையும் 7 துன்பியல்களையும் இவர் எழுதினர். துணுக்குகள் சிலவே எஞ்சியுள. அந்நாட்டில் தோன்றிய முதல் பாவலரும், முதன் முதலாக அந் நாட்டுப் பொருள்கள் பற்றி எழுதியவரும் இவரே.

என்னியசு: (Ennius – *கி. மு. 239–169)*

இவர் ஒரு கவிஞர்; மூன்ருவது இலத்தீன் மொழி நாடக ஆசிரியர்; கல்வியாழமுடைய இவர் இன்பியல், துன்பியல், வரலாற்று நாடகங்களும் திட்பவுரைகளும் (Epigrams), காப்பியங் களும் எழுதினர். அவற்றில் 22 நாடகங்களின் துணுக்குகளே கிடைப்பன. மேலை நாட்டில் முதன்முதல் தோன்றிய 'முழு இலக்கிய வாதி' (Pure man of letters) என்று அவர் மதிக்கப்படுகிருர்.

பிளாடூஸ்: (Plautus - *கி.மு. 254-184*)

நாடக ஆசிரியர். இவர் ஏழைக் குடும்பத்தில் பிறந்தவர்; நாடகக் குழுவில் வேலை பார்த்த நடிகர். இவர் 130 நாடகங்கள் எழுதியதாகக் கூறப்படினும் 40 அல்லது 45 நாடகங்களே அவரெழுதியவையாகும். 20 மட்டுமே இன்று கிடைக்கின்றன. அவை நான்கு வகையின; ஆள்மாருட்ட அடிப்படையின; சூழ்ச்சி யடிப்படையின; குணசித்திர நாடகங்கள், கண்டுகொள் வகை நாடகங்கள் (Plays of Recognition).

டெரென்சு: (Terence - *கி. மு. 185–159)*

இன்பியல்கள் பல எழுதியவர். இவர் ஆறு நாடகங்கள் எழுதி ஐந்தில் வெற்றி பெற்றார். இவரது எல்லா நாடகங்களும் கிடைக்கின்றன. அவர் மெனாண்டார் நாடகங்களைத் தழுவி எழுதியவை நான்கு. மெனாண்டாரைப் பின்பற்றி எழுதிய அபோலோடோரசு என்பாரைப் பின்பற்றி எழுதியவை இரண்டு.

அங்கதம்:(Satire – *கி. மு. 180-102*)

இவர் அங்கத இலக்கிய வகையைத் தோற்றுவித்தவர்; முப்பது அங்கத நூல்களை இவர் எழுதினார். *(*Saturae–mixtures) *அவற்றை இவர் 'அறவுரைகள்'* *(*Sermones or readings) என அழைத்தார். அவற்றுள் 1300 அடிகளே எஞ்சியுள்ளன. அதிலும் 13 அடிப் பாடல் ஒன்றே நீண்டது; மற்றையவை அதைவிடத் துணுக்குகள்.

அவற்றுட் பல இக் காலக் கருத்துப்படி அங்கதங்களாகா. சில பயணக் குறிப்புகள், சில வழக்கு விசாரணை விவரங்கள். கடுநடையைப் பயன்படுத்திய இவர் பல்வேறு சந்தங்களில் எழுதினார். இலத்தீன் அங்கதத்தின் நடையையும் வடிவத்தையும் வகுத்தவர் இவரே.

தத்துவம்

லுக்ரீடியஸ் (Luctritius - கி. மு. 95–55)

கவிஞர், மெய்ஞ்ஞானி. இவருடைய 'பொருள்களின் *இயற்கை'* (On the nature of things—De Rerum Nature) என்ற நூல் 6 பகுதிகள் கொண்டது. அதனைப் பெரும்பகுதி அறவுரை நூலெனப் போற்றுவர். அணுக்கொள்கை, ஆன்மாக்கொள்கை, சமயம், நீதி என்பன பற்றி அவை விவாதிக்கின்றன.

தன்னுணர்ச்சிப்பாக்கள்

கேட்டுலுஸ் (Catullus - கி. மு. 84–54)

இவர் கவிஞர்; செல்வக் குடும்பத்தில் பிறந்தவர். இவர் கிளோடியா அல்லது லெஸ்பியா என்ற பெண்ணை ஐந்தாண்டுகள் காதலித்தார். இவர் சாப்போ, ஆல்கேயுஸ், கலிமாக்கஸ் போன்

ரூரின் பாதிப்புக்கு ஆளானவர். 116 பாடல்கள் இவரெழுதியனவாக எஞ்சியுள்ளன. இரண்டு நெடும் பாடல்களும் ஒரு சிறு காப்பியமும் ஐந்து கையறுநிலைகளும் 66 சிறு தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களும் பல வசை அல்லது அங்கதப் பாடல்களும் இவர் எழுதியன.

2300 அடிகளே இவரெழுதியனவாக எஞ்சியுள்ளன. எனினும் இலத்தீனைச் சேர்ந்த முப்பெரும் தன்னுணர்ச்சிப் பாவலர்களில் (ஓரேசு, வெர்ஜிலுடன்) இவரும் ஒருவராக எண்ணப்படுகின்றார்.

சொற்பொழிவு (கி. மு. 106–43). இவர் ஒரு சிறந்த சொற்பொழிவாளர். மேலும் அரசியல் வாதியாகவும், கட்டுரையாளராகவும், தத்துவ வாதியாகவும் கடித இலக்கிய வல்லுநராகவும் கவிஞராகவும் இவர் மதிக்கப்படுகிறார். இவருடைய சொற்பொழிவு நூல்கள் உலகப் புகழ்வாய்ந்தவை.

வரலாறு

வரலாறு நூல் எழுதுவதில் சீசரும் (கி.மு. 100-44) சாலூஸ்ரும் (கி. மு. 86–34) வாரோவும் (கி. மு. 116-27) குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் என்பர். இறுதியில் குறித்த வாரோ மெனிபியன் அங்கதத்தில் பாடிய 600 அடிகள் கிடைத்துள்ளன.

அகஸ்டன் காலம் (கி. மு. 27 – கி. பி. 14)

கி. மு. 27இல் அகஸ்டஸ் மன்னர் மீண்டும் உரோமக் குடியாட்சியை நிலைநாட்டுவதாக அறிவித்தார். ஆனாலும் தாம் சாகும் வரை ஒரு பேரரசராகவே வாழ்ந்தார். இக் காலம் அமைதியும் பாதுகாப்பும் நிறைந்த பொற்காலமாக இருந்தது. அமைதிச் சூழல் நிதானத்திற்கும் மேலும் முயற்சி மேற்கொள்வதற்கும் தூண்டுகோலாக அமைந்தது. அமைதி, பாதுகாப்பு, ஓய்வு போன்றவற்றால் இப் பொற்காலத்தில் இலக்கியம் போற்றத்தக்க பெருவளர்ச்சி கண்டது. முழுநேர எழுத்தாளராதல் மதிப்புக்கும் வருவாய்க்கும் செல்வாக்குக்கும் உரிய துறையாயிற்று. அகஸ்டசும் பிற மன்னர்களும் இலக்கிய அறிஞர்களைப் போற்றினர். போரும் பூசலும் இன்மையால் சொற்பொழிவு நூல்களும் வரலாறும் வளர்ச்சி குன்றின. இது பாட்டு வளர்ந்தோங்கிய காலம். செம்மை மிக்க இலக்கியங்களைப் படைக்க இக் காலம் பெருந்துணையாக இருந்தது.

காப்பியம்

வெர்ஜில் (கி. மு. 70-19)

இவர் ஒரு கவிஞர்; நல்லதொரு உழவர் குடியில் பிறந்தவர். நன்கு கற்றுத் தேர்ச்சிபெற்ற இவர் எபிகூரியன் தத்துவத்தில் ஈடுபட்டார். இவருடைய சொத்துகளைப் பறிமுதல் செய்த ஆக்டேவியன் பிறகு அவற்றைத் திருப்பிக் கொடுத்து விட்டார் என்பர். வயது செல்லச் செல்ல இவர் எபிகூரியன் தத்துவத்தை விட்டுவிட்டு பழமை வாதியாக மாறினர்.

இவர் எக்குலோக்ஸ் (Eclogues) என்ற முல்லை நிலக் குறும் பாடல் தொகை ஒன்றையும் ஜியாஜிக்ஸ் (Georgics) என்ற நடைமுறை அறவுரை நூலொன்றையும் ஏனீது(Aeneid)என்று பெருங்காப்பியங்களையும் எழுதினர். ஏனீதுக்காப்பியம் கதை நிகழ்ச்சிகள்,வடிவம் போன்றவற்றில் பெரிதும் ஹோமரின் காப்பியங்களைப் பின்பற்றியது. எனினும் தனது சிறப்பினுல் உலகப்புகழ் பெற்றது.

தன்னுணர்ச்சிப்பாக்கள்

ஓரேசு (Horace - கி. மு. 65-8)

இவர் அங்கதப் பாடல்கள், தன்னுணர்ச்சிப் பாக்கள், அறவுரைப் பாக்கள், இலக்கியத் திறனுய்வு எனப் பல துறைகளில் எழுதி உலகப்புகழ் பெற்றார். ஒரு போர் வீரனுக வாழ்வைத் தொடங்கிய இவர் நன்கு கற்றவர். மிகச்சாதாரண எழுத்தர் நிலையிலிருந்து இவர் மேனிலைக்கு வந்தவர். வெர்ஜிலின் நண்பர். சிறிது சிறிதாக அரசத்தொடர்பு ஏற்பட்டு, பின்பு வேந்தன் ஆக்டேவியன் வேண்டுகோளுக்கு ஏற்பப் பாடல்கள் புனைந்தவர். வேந்தனின் தனிச் செயலாளர் பதவி வந்தபோது, அதை உதறித்தள்ளியவர்.

இவர் எழுதியன: அங்கதப் பாடல்கள் இரண்டு தொகுப்புகள் முதல் தொகுப்பில் 10 பாடல்களும் இரண்டாவதில் 8 பாடல்களும் உள. எபோட்ஸ் (Epodes) 17 பாடல்கள். ஒட்ஸ் (Odes) 103 பாடல்கள். கடித இலக்கியம்-இருநூல்கள்-முறையே 202கடிதங்கள் கொண்டவை. மகிழ்ச்சிப் பாடல்.

மேற்கண்ட நூல்கள் தவிரக்'கவிதைக்கலை' பற்றி ஒரு நூல் எழுதியுள்ளார். அது கவிதைக்கலையியல், (Ars Poetica) எனப்படும்.

இது இரண்டு இளைஞர்கட்கு எழுதப்பட்ட கடிதம் போல் அமைந்தது. கவிதை எழுதுவதற்கான சில விதிமுறைகளை வகுக்கின்றது. முக்கியமாக நாடகஇலக்கியம் பற்றியது. அளவளாவி உரையாடும் போக்கிலுள்ள இது வடிவமற்றது. முதற்பாகம் முன்பின் மாருத தன்மை பற்றிக் கூறுகிறது. இரண்டாம் பகுதி வடிவம், சொல்லாட்சி, தொனி, பண்புநலன் போன்ற நாடகத் தொடர்புடையன பற்றியது. மூன்ரும் பாகத்தில் கவிஞர் தம்மைப்பற்றியே சிந்திப்பதுடன் ஒரு கவிஞனுக்கு தற்திறமையும் பயிற்சியும் வேண்டும் என்று கூறிப் பயிற்சிக்குச் சில விதிமுறைகளும் கூறுகிருர்.

நல்ல கருத்து நல்ல எழுத்துக்கு அடிப்படை என்கிருர். கிரேக்க முன்மாதிரிகளைப் போற்றுகிருர். சொல்லாட்சி பற்றி வழிகாட்டுகிருர். சிறந்த இலக்கியத்திறனுய்வுத் தொடர்கள் பலவற்றைத் தந்துள்ளார். இந்நூலும் அரிஸ்டாடிலின் கவிதையிலும் மிகச்சிறந்த பழங்கால இலக்கியத்திறனுய்வு நூல்களாக மதிக்கப்படுகின்றன.

எலிஜியாக்குப் பாடல்கள்

திபுலுஸ் (Tibullus)

உரோமானியர்களுக்கு எலிஜி என்பது எலிஜியாக்குச் சந்தத்தில் அமைந்த காதற் பாடல்களாகும். இவர்களுள் திபுலுஸ் முதலாமவர். இவர் எழுதிய நான்கு நூல்களில் உள்ள பாடல்களில் சில இவரெழுதியன அல்ல என்பர். பிறந்தநாள் பாட்டு, ஆசிரியரின் தனிப்பட்ட காதல்பாடல்கள் போல்வன இவற்றில் உள.

புராபெர்டியஸ் (Propertius): இவர் எழுதியனவும் நான்கு அல்லது ஐந்து நூல்கள் என்பர். பெரும்பாலானவை அவர் சிந்தியா என்ற பெண்ணைக் காதலித்ததைப் பற்றியன. சமயச் சடங்கு, இடப்பெயர்கள், ஆக்டியம் போர், உரோமனியச் சீமாட்டி ஒருத்தியின் இறப்பு எனப் பல பொருள்கள் பற்றிப் பாடியுள்ளார்.

ஒவிட் (Ovid)

காப்பியம், தன்னுணர்ச்சிப்பா,நாடகம் மூன்றும் எழுதியவர். சட்டதுறைக்குப் படித்த இவர் அதை விட்டுவிட்டுக் கவிதைத் துறைக்கு வந்தார். மும்முறை மணந்த இவர் முதல் இருவரையும் மணவிலக்கு செய்தார். காதற்பாட்டுகள், கதைப்பாட்டுகள், பிற பல பாடல்கள் இவரால் எழுதப்பட்டுள்ளன.

வரலாறு

லிவி (Livy), என்பவர் வரலாற்றில் பெரும் புகழ் பெற்ற அறிஞராவார். பெரும்பான்மையான வாழ்வை வரலாறு எழுதுவதி-லேயே கழித்தவர்.

பேரரசுக் காலம் (கி.பி. 14-476)

கி.பி. 14இல் அகஸ்டஸ் இறந்ததிலிருந்து, மார்க்கஸ் அவுரே லியர் கி.பி. 180இல் இறந்தது வரை கொடுங்கோன் மன்னர்களும் செங்கோல் மன்னர்களும் ஆட்சிசெய்துள்ளனர். நல்லாட்சியில் நாடு செழித்தோங்கியது. மார்க்கஸ் அவுரேலியசுக்குப் பிறகு பொருளாதார, சமூக அரசியல் நிலைகள் மிகமோசமடைந்தன. பின் னர் ஏசு சிலுவையில் அறையபட்டதுமுதல் பேரரசு பிளவுற்றது வரை இக்காலப்பகுதியில் எத்தனையோ நிகழ்ச்சிகள் நடைபெற்றன.

கிரீசில் போல உரோமிலும் பொற்காலத்தைத் தொடர்ந்து வெள்ளிக்காலம் ஏற்பட்டது, அரசியல் சமூக வீழ்ச்சி, இலக்கியத் தரத்திலும் அளவிலும் வீழ்ச்சியை உண்டாக்கியது. பெரும்பாலான மன்னர்கள் இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு ஊக்கம் காட்டினாலும், அகஸ்ட சுக்குப் பிறகு முதல் பதின்மர் இலக்கியப் படைப்புக்குத் தடைகள் பல ஏற்படுத்தினர். இதனை உரைநடைக் காலம் எனலாம். சொற் பொழிவுகள், கடிதங்கள், வரலாறுகள், தன்வரலாறுகள் கதைகள், சமய சாத்திரங்கள் எனப் பல உரைநடை நூல்கள் எழுந்தன. கவிதையும் ஓரளவு போற்றப்பட்டது.

துன்பியல் நாடகங்கள்

செனெகா (Seneca) இவர் நாடக ஆசிரியரும், தத்துவ அறிஞரும், அங்கத ஆசிரியரும் ஆவார். இவரது ஒன்பது துன்பி-யல்கள் இப்போது கிடைக்கின்றன. சில உரைநடை நூல்களும் தத்துவ விளக்கத்திற்காக எழுதியுள்ளார்.

அங்கத இலக்கியம்

பெட்ரோனியஸ் (Petronius)

இவர் ஓர் அங்கதப் புலவர். இவருடைய 'சாதிரிகன்' என்ற அங்கத நூல் பாட்டிடையிட்ட உரைநடை நூலாகும். இக் கதை புதினம் போன்றது. மூல நூலில் எட்டில் ஒரு பங்கே இப்பொழுது கிடைக்கிறது.

மார்ஷியல் (Martial)

இவரும் அங்கதப் புலவர் ஆவார். இரண்டு மேற்கோள்வரித் தொகுப்பு நூல்களை 'எலிஜியாக்குக் குறட் பாக்களில்' எழுதினார். பதினைந்து திட்பவுரைத் தொகுப்புகள் 1200 சிறு பாக்கள் கொண்டவை இவரால் எழுதப்பட்டன. நகைச் சுவையும் அறிவொளியும் மிக்க பலபொருள் பற்றியவை அவை.

ஜூவெனல் (Juvenal)

இவ் அங்கதப் புலவர். அறுசீரடிப் பாவில் 16 அங்கதங்களை எழுதினார். குற்றவாளிகளால் அன்று ஏற்பட்ட தீமைகள், உரோம வாழ்வின் துயரங்கள், ஆசைகளின் வெறுமை எனப் பலபொருள் பற்றியன அவை.

காப்பியம்

லூகன் (Lucan) என்பவர் காப்பியப் புலவர். வரலாற்றுக் காப்பியம் புனைந்தவர் இவர். **ஸ்டேடியஸ்** (Statius) என்பவர் ஒரு காப்பியத்தை 12 பகுதிகளில் எழுதினார்.

இயற்கை வரலாறு அல்லது பூகோளம்

மூத்த பிளினி என்பர் வரலாற்றாசிரியர், வாழ்க்கை வரலாறு எழுதியவர். இலக்கணி, அணி இலக்கணம் எழுதியவர், வீரர். அவருடைய இயற்கை வரலாறு மிகச் சிறந்த நூலாகும்.

கடிதங்கள்

இளைய பிளினி என்பார் 12 புத்தகங்களில் கடிதங்களைத் தொகுத்து வெளியிட்டவர். சொற்பொழிவாளரும், அரசியல்வாதியும், கவிஞரும் ஆன இவர் கடிதக் கலையை எழுத்துப்படைப்பாக்கியவர்களுள் குறிக்கத் தக்கவர்.

இலக்கிய வரலாறும் திறனாய்வும்

குயிண்டிலியன் (Quintilian) ஆசிரியர், வழக்குரைஞர், திறனாளி, இலக்கிய வரலாற்றாசிரியர். உரோமில் கல்விகற்ற இவர் பொது ஆசிரியராகவும், வழக்குரைஞராகவும், வேந்தரின் மக்களுக்குக் கற்பித்த ஆசிரியராகவும் அறியப்படுகிறார். சொற்பொழிவுப் பயிற்சிக்குப் பயன்படும் நூல் ஒன்று அவர் எழுதியுள்ளார்.

இவருடைய பத்து, பதினொன்றுவது நூல்களில் இவர் தொடக்க கால இலத்தீன் இலக்கியம் பற்றிய திறனாய்வு வரலாறு ஒன்றை எழுதியுள்ளார். அதில் வெர்ஜில், ஓவிட், வகிரீடியஸ் போன்ற சான்றோர்களைப் பற்றிய, சிறப்பான குறிப்புகள் உள்ளன.

வரலாறும் தன்வரலாறும்

இத்துறையில் தாசிடசும் (Tacitus), சூடோனியசும் (Suetonius) குறிப்பிடத் தக்கவர்கள். கதை கூறுவதில், உரைநடை எழுதுவதில் அபூலியசு (Apuleius) குறிப்பிடத்தக்கவர்.

கிறித்தவ எழுத்தாளர்கள்

கிறித்தவ சமயம் ஏழை மக்களின் சமயமாக இருந்த காலத்திலேயே, செயிண்ட் ஜெரோம், செயிண்ட் அகஸ்டைன் போல்வார் தோன்றிப் பலதுறைகளில் எழுதினர்.

இங்ஙனம் உரோம இலக்கியம் கிறித்து பிறந்த அணிமைக் காலத்தில் பெருஞ்சிறப்புற்றுத் திகழ்ந்தது. கிரேக்க இலக்கியம், பண்பாடு, நாகரிகம், தத்துவத்தை அப்படியே தான் பின்பற்றிப் பிற்கால மொழிகளுக்கு வழங்கிய பெருமை இலத்தீன் இலக்கியத்தைச்சாரும். இலக்கியக் கொள்கைகள், திறனாய்வு வழிகளையும் அங்கத இலக்கியத்தையும் தந்த பெருமை இலத்தீன் இலக்கியத்திற்கு உண்டு.

சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு

இரண்டாம் பகுதி

சங்க இலக்கியக் கொள்கைகள்

1. தமிழில் திறனாய்வுத் துறை

உலகப் பொதுமை

உலக இலக்கியமனைத்தையும் ஓரினமாக நோக்கும் பார்வையில் 'இலக்கியக் கொள்கைகள்' என்ற அவற்றின் பண்பும் உலகப் பொதுவானவையே என்பது உணரப்படும். எனினும் அவ்வம் மொழி பேசும் மக்களின் நாகரிகப் பண்பாட்டு வளர்ச்சிகளுக்கு ஏற்ப, இவ் இலக்கியக் கொள்கைகளிலும் வெவ்வேறு 'மரபுவழி வளர்ச்சிகளைக் காண்கின்றோம். பெயர்க் குறியீடுகளும் அவைபற்றிய விளக்கங்களும் வேறுபடுகின்றன. இவற்றை ஒப்பிட்டுக் கற்கும்போது, இவற்றின் அடிப்படைகளில் ஒருமைப்பாட்டு இழை ஓடுவதை உணரமுடிகிறது. 'ஆன்ம நேய ஒருமைப்பாட்டில்' உள்ளம் உயர்வடைவதுபோல, 'இலக்கியப்பண்பு ஒருமைப்பாட்டில்' திளைக்க முடிகிறது. ஆகவே இக் கொள்கைகளையும் தமிழ்க்கொள்கை, வடமொழிக்கொள்கை, ஆங்கிலக்கொள்கை என்று பிரித்து நோக்காமல் தமிழிலுள்ள இலக்கியக்கொள்கை, வடமொழியிலுள்ள இலக்கியக் கொள்கை, ஆங்கிலத்திலுள்ள இலக்கியக்கொள்கை என்பது போன்று பொதுமையுணர்வோடு அணுகவேண்டும். பல்வேறு மொழிகளில் அமைந்துள்ள பொதுமைக் கூறுகளைக் கண்டறியவும் வேண்டும். ஒரு மொழியிலுள்ள இலக்கியக் கொள்கைகளைப் பிறிதொரு மொழி இலக்கியத்தில், பொருந்திய அளவில் ஏற்றிப்பார்த்து இலக்கிய இன்பம் நுகரவும் தயங்குதல் கூடாது. இன்று நாம் மேனாட்டுத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளை, நம் தமிழ் இலக்கியங்களில் ஏற்றிப்பார்த்து ஆராய்கின்றோம் அல்லவா?

நம் இலக்கியக் கோட்பாடுகள் என்ன என்பதையும் நாம் கண்டு, விளங்கிக்கொள்ளவேண்டும். அவற்றை முதலில் நம் இலக்கியங்களில் ஏற்றிப்பார்த்துத் தெளிவு பெறவேண்டும். பிறகு நம் கோட்பாடுகளைப் பிறமொழியாளர்கட்கு நாம் அறிமுகப்படுத்துமளவு, அவற்றை நன்கு விரித்து விளக்கிக் கூறவேண்டும். பிறமொழி இலக்கியங்களினும் அக் கோட்பாடுகள் அமையும் அழகை நாம் சுட்டிக்காட்டவேண்டும். அப்போதுதான் நம்மையும் இலக்கியக் கொள்கையும் நோக்கும் குறிக்கோளும் உடையவர்களாக உலக இலக்கிய வட்டாரம் மதிக்கும்.

'நோக்கு' என்ற கோட்பாடு சேக்ஷ்பியரில் மிகவும் பொருந்தியிருக்கிறது. தொன்மை, தோல், விருந்து அனைய வனப்புகளைக் காளிதாசரிடம் காணமுடிகிறது. வடமொழி 'அவுசித்தியத்திற்கு'ச் சங்கப் பாடல்களைவிடச் சிறந்த சான்று காட்டமுடியாது. மேனாட்டுக் காப்பியக் கொள்கைகள் சிலப்பதிகாரம் முதற்கொண்டு நம் காப்பியங்களில் பொருந்தியிருக்கும் அழகு படித்து இன்புறத் தக்கது. இவை போலவே ரசக்கோட்பாடும் மெய்ப்பாட்டியலும் காட்டும் ஒற்றுமைக் கூறுகளும் இறைச்சிக்கும் தொனிக்கும் உள்ள சில பொதுப்பண்புகளும் மேனாட்டு நடப்பியல் கோட்பாட்டிற்கும் (Realism) உலக வழக்கிற்கும் உள்ள ஒருமை இழைகளும் கற்று அறிந்து இன்புறத்தக்கன. இவற்றையெல்லாம் ஒப்பிடுவதால் பயன் என்ன என்று சிலர் ஓங்கிக் கேட்கிறார்கள். தனித்தனியே கற்பதைவிட, ஒப்பிட்டுக் கற்கும்போதுதான் அவ்வக்கோட்பாடுகளை நாம் நன்கு புரிந்துகொள்கின்றோம். அங்ஙனம் ஒப்பிட்டுக் கற்றவர்களுக்குத்தான் இவ்வுண்மை விளங்கும்.

தமிழ் மரபுவழி இலக்கியக் கொள்கைகள்

ஒப்பீட்டுத் துறையில் இலக்கியக் கொள்கைகளை ஒப்பிடுவது என்ற நிலைவந்தபொழுதுதான் 'நமக்கென ஓர் இலக்கியக்கொள்கை மரபுவழி உண்டா?' என்ற வினாவே எழுந்தது. நம்முடையன என ஒருசில கொள்கைகளை வரையறை செய்து, விளக்கிக் கொண்டாலன்றி, அவற்றை ஒப்பிட்டுக் கற்பதென்பது எங்ஙனம் இயலும்?

தமிழர்களின் தனி மரபுவழிக் கொள்கைகளைக் கூறும் இலக்கியத் திறனாய்வு நூல் மிகமிகக் குறைவு; இல்லையென்றே கூறிவிடலாம். ஓவச்செய்தி, புலவர்கண்ணீர். முல்லைத்திணை, இலக்கிய மரபு போன்ற டாக்டர் மு. வ. அவர்களின் நூல்களும் டாக்டர் வேலுப்பிள்ளையின் 'தமிழ் இலக்கியத்தில் காலமும் கருத்தும்' போன்ற சில நூல்களும் அறிஞர் மு. அருணசலம் அவர்களின் தமிழ் இலக்கிய வரலாறுகளும் குறிப்பிடத்தக்கன. இலக்கியத் தொடர்பான ஆய்வு நூல்களிலும், அவ்வத்துறை தொடர்பான இலக்கியக் கொள்கைகள் உண்டு. டாக்டர் மு. வ. வின் 'பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இயற்கை'; டாக்டர் வ. சுப. மாணிக்கத்தின் 'தமிழ்க்காதல்'; டாக்டர் தனி நாயக அடிகளாரின் 'தமிழ் இலக்கியத்தில் இயற்கை' என்ற ஆங்கில நூல்; டாக்டர் தமிழண்ணலின் 'சங்க இலக்கிய மரபுகள்'; டாக்டர் நா. செயராமனின் 'பாடாண் திணை' போல்வன

சுட்டுதற்குரியன. பெரும்பான்மையான தமிழ் இலக்கியத் திறனாய்வு நூல்கள், மேனாட்டுக் கோட்பாடுகளைப் புகுத்தி ஆராய்வனவாகவே உள்ளன.

சிலர் கருதுவதுபோல் மேனாட்டார்க்குத்தான் இலக்கியக் கொள்கை உண்டென்றும் இலக்கியத் திறனாய்வுப் பயிற்சி உண்டென்றும் இவை மிகவும் புதுமையுடைய துறைகளென்றும் பழமை மிக்க நம் மொழிகளில் காணப்படாதன என்றும் கூறுவது முறையாகாது.

இன்றையப் பல்கலைக் கழகப் பாடத்திட்டங்களில் 'இலக்கியக் கொள்கை'ப் (Literary Theories) பாடத்தில், மேனாட்டுக் கொள்கைகளையே அமைக்கின்றனர். மதுரைப் பல்கலைக் கழகம் **அகம்** பற்றிய இலக்கியக் கொள்கைகளையும் **புறம்** பற்றிய இலக்கியக் கொள்கைகளையும் தனித்தனி விருப்பப் பாடமாக்கி, முதுகலை மாணவர்களை இப் புதிய பாடத்திட்டங்களில் பயில்விக்கின்றது.

தனித்துறையாக வளர்ச்சிபெறாமை

'இலக்கியத் திறனாய்வு' தமிழில் இன்றளவும் தனித்துறையாக வளர்ச்சிபெறாமை நம் தவக் குறையேயாகும். மேனாட்டில் இத்துறை மிகவிரிந்த வளர்ச்சி பெற்றுளது. சுருங்கக் கூறினால் அங்கு இலக்கியப் படைப்பைவிடத் திறனாய்வுத்துறை பெருகிவிட்டது என்றும் கூறலாம். வடமொழியில் பரதமுனிவர் காலந்தொட்டுப் பதினெட்டாம்நூற்றாண்டு வரையிலும் இத்துறையில் பற்பல மூலநூல்களும் விளக்க நூல்களும் தோன்றியுள்ளன. இடைக்காலத்தில் அங்கும் இலக்கண நூல்கள்போலவே அவைதோன்றி வளரலாயினவெனினும் 'அலங்காரசாத்திரம்' என்ற பிரிவினவாய், நூற்றுக்கணக்கில் தோன்றியபடியால் அவை தனித்துறையாம் தகுதிபெற்றுவிட்டன. வடமொழிஇலக்கிய வரலாறு அனைத்திலும் 'இலக்கியத்திறனாய்வு'பற்றிய பகுதியொன்று, தவறாமல் இடம்பெற்றிருக்கக் காணலாம். தமிழ் இலக்கிய வரலாறுகளில் அப்படி ஒரு பகுதியை எழுதுவதற்கு இடமின்மையும் உற்று நோக்கத்தக்கது. வடமொழி இலக்கியக் கொள்கைகள் பற்றி ஆங்கிலத்தில் வெளிவந்துள்ள ஆராய்ச்சி நூல்களும் மிகப்பலவாகும். தமிழில் வரன்முறையான – தனித்துறை வளர்ச்சி ஏற்படாததற்குக் காரணம் யாது? தமிழில் மரபுவழியான இலக்கியக் கொள்கைகள் இல்லையா? தமிழர்களுக்கு இத்துறையில் அறிவோ, ஆராய்ச்சியோ இல்லையா?

ஏறத்தாழ இரண்டாயிரம் ஆண்டு இலக்கியப் பரப்புள்ள ஒரு மொழியில் 'இலக்கியக் கொள்கைகள்' இல்லையென எவரும் கூறத் துணியார். இலக்கியக் கொள்கையின்றிச் சிறியதோர் பாடல் கூடத் தோன்றமுடியாது. சர்க்கரை கிடைக்குமிடத்தில் கரும்போ அதுபோன்ற மூலப்பொருளோ இல்லையென்று கூறமுடியுமா? கற்கண்டு கிடைக்கிறதென்றால், அதனைச் செய்யும் திறனும் தெரிந்திருக்கத்தானே வேண்டும்?

தமிழர்கள் தமது திறனாய்வுத் திறமைகளனைத்தையும் கொள்கைகள் கோட்பாடுகளனைத்தையும் படைப்பு நோக்கில் பயன்படுத்திக்கொண்டே பழகிவிட்டனர்; ஆய்வுநோக்கில் அதிக அழுத்தம் காட்டிலர். அதனால் இலக்கிய வளர்ச்சி பெருகி, அது பற்றிய ஆய்வு வளர்ச்சி மிகமிகச் சுருங்கிவிட்டது.

இலக்கணத்துள் ஒரு பிரிவாக அடங்கியமை

தமிழில் இலக்கண நூல்களே இலக்கியக் கொள்கைகளையும் ஒரு பிரிவாக எடுத்துக்கொண்டு விளக்கும் போக்குத் தொல்காப்பியர் காலந்தொட்டு ஏற்பட்டுவிட்டது. எழுத்து, சொல், பொருள் என அவர் மூன்று பகுதிகள் வகுத்தார். எழுத்தின் இலக்கணம் அடிப்படையாகவும் சொல்லின் இலக்கணம் அதன் வளர்ச்சியாகவும் சொல்லுணர்த்தும் பொருள் பற்றிய 'இலக்கிய இலக்கணம்' முடிந்த பயனாகவும் கொள்ளப்பட்டன. எழுத்தும் சொல்லும் கற்பது இப் 'பொருள்' பற்றிய இலக்கியக்கொள்கை அனைத்தையும் அறிந்து, இலக்கியங்களை விளங்கக்கற்று இன்பம் நுகர்வற்கே என்று முறையாக எண்ணினர். இறையனாரகப் பொருள் உரையில் வரும் முன்னுரைப் பகுதியில், "அரசன் 'இனி நாடு நாடாயிற்றாகலின், நூல்வல்லாரைக் கொணர்க' என்று எல்லாப் பக்கமும் ஆட்போக்க, எழுத்ததிகாரமும் சொல்லதிகாரமும், யாப்பதிகாரமும் வல்லாரைத் தலைப்பட்டுக் கொணர்ந்து, 'பொருளதிகாரம் வல்லாரை எங்குந் தலைப்பட்டிலேம்' என்று வந்தார். வர அரசனும் புடைபடக் கவன்று 'என்னை எழுத்தும் சொல்லும் யாப்பும் ஆராய்வது பொருளதிகாரத்தின் பொருட்டன்றே. பொருளதிகாரம் பெறேமேயெனின் இவை பெற்றும் பெற்றிலேம்' எனச் சொல்லாநிற்ப..............."2 என்று குறிப்பிடுவது சிந்திக்கத் தக்கது. இங்ஙனம் இலக்கியக் கொள்கைகளை இலக்கணத்துள் அடக்கியதால் அதன் வளர்ச்சி

2. இறையனாரகப் பொருள் உரை, சென்னை, 1967. பக் : 6, 7.

முழுவதும் குன்றிப்போய்விட்டது. பிற்கால இலக்கண ஆசிரியர்களிற் சிலர் எழுத்து, சொல்லோடு நின்றுவிட்டனர். மூன்ருவதான பொருளையும் எழுதியவர்கள்கூட, முன்னைய தொல்காப்பியக் கருத்துகளைத் திரும்பவும் சுருக்கமாகக் கூற முயன்றனரே தவிரப் புதுமை படைக்கவோ, முன்னதை மேலும் விளக்கவோ முயன்றிலர். பொருள் இலக்கணத்திலிருந்து பலர் யாப்பைப் பிரித்து தனி இலக்கண நூல்கள் எழுதினர்; சிலர் அகம், புறம் பற்றித் தனி இலக்கண நூல்களை வகுத்தனர்; மற்றும் சிலர் பாட்டியல் நூல் எனவும் ஒரு பிரிவைக் கலப்படமாக ஆக்கினர். ஆனல் அணி இலக்கணத்தைத் தனியே பிரித்து ஒரு நூல்கூடத் தோன்றவில்லை. தண்டியின் அணி வடமொழிப்பெயர் கொண்டிருப்பதே, அது பொருளின் வழிப்பட்ட பிரிவன்று என்பதைக் காட்டும். உவமம் ஆயினும் உள்ளுறை ஆயினும் இறைச்சியாயினும் அவை தொல்காப்பியத்திலும் அதன் உரைகளிலுமே பெரிதும் விளக்கப் பட்டுள்ளன. நோக்கு, வண்ணம், வனப்பு, மெய்ப்பாடு, அணி அனைத்தும் இலக்கியக்கொள்கைகளாக நோக்கி விளக்கப்படாமல், பிற்கால இலக்கண நூல்களுள்ளும் சரிவர இடம் பெருமல்போயின. பிற்கால நூல்களனைத்தும் இவற்றை வளர்க்கவோ, விளக்கவோ, மறுக்கவோ முயலாமல் ஓய்ந்துபோயின. எனவே இத்துறையில் புகுவார்க்கு இடர்ப்பாடு மிகுதியாகிறது. இதனைத் தனித்துறையாக வளர்க்கவேண்டிய பொறுப்பு நம்முடையதாக உளது. இலக்கியங்களைக் கால முறையிலும் வகையடிப்படையிலும் கற்று, அவையுணர்த்தும் இலக்கியக்கொள்கைகளையும் கோட்பாடுகளையும் தொகுத்து அவற்றைக் காலமுறை, பொருள்முறை அடிப்படையில் உருவாக்கி விளக்கவேண்டிய சூழ்நிலை இருக்கிறது. தமிழ்க் காப்பியக் கொள்கைகள், நீதி இலக்கியக் கோட்பாடுகள், பக்தி இலக்கியக்கொள்கைகள், சிற்றிலக்கியக் கோட்பாடுகள், தற்கால இலக்கியக் கோட்பாடுகள், தமிழிலக்கியத்தில் நாட்டுப் பாடல் தாக்கம் என இவ்வாறு இலக்கியக் கொள்கை ஆய்வில் மட்டும் இன்னும் நூற்றுக்கணக்கான தமிழ் மாணக்கர்கட்கு ஆய்வுக்களம் பரந்து கிடக்கிறது.

2. அடிப்படைக் கொள்கைகள்

இலக்கிய உறுப்புகள்

இலக்கியத்தை ஒரு முழுமையாகக்கொண்டு அதற்கு முப்பத்து நான்கு உறுப்புகள் உண்டெனவகைப்படுத்திக் கூறு கிருர் தொல்காப்பியர். இருபத்தாறு என ஒரு தொகுதியும் எட்டு என ஒரு தொகுதியும் பிரித்து இம் முப்பத்து நான்கினையும்,

> **"நல்லிசைப் புலவர் செய்யுள் உறுப்பென**
> **வல்லிதிற் கூறி வகுத்துரைத்தனரே"** [3]

என்று குறிப்பிடக் காண்கிரேம். இங்ஙனம் தொல்காப்பியர் தனிச் செய்யுட்களை மட்டுமன்றி இலக்கிய முழுமையையும் கூடச் **'செய்யுள்'** என்ற சொல்லாலேயே ஆள்கின்ருர். இவ்வாறு இலக்கியத்தை முழுமையாகக் கொண்டு, அதன் வடிவம், பொருள், அணி, உத்தி போன்ற அனைத்தையும் வேறுபாடின்றி, உறுப்பு-களாகக் காணும் போக்குத் தொல்காப்பியம் காட்டும் புதுமையாகும். வடிவும் பொருளும் இணைந்தமையும் வனப்புகளையும்கூட 'உறுப்புகளாக'க் கணக்கிடுகின்ருர். இவ்வாறு 'சினை'கள் அனைத்தும் ஒருங்கிணைந்த 'முதலாக'க்கொண்டு இலக்கியத்தை நோக்கும் முறைமை சிறப்புடைய நெறி என்பர். இலக்கியத்தை உயிர்ப்பும் உறுப்புமுடைய முழுமையாகக்கொண்டு (as an organic whole) போற்றும் இந்நெறி மேலைநாட்டுத் திறனுய்வாளர்களாலும் போற்றப்படுகிறது.

உறுப்புகளின் வகைமை

(1) **மாத்திரை** (2) மாத்திரையாலாகிய ஒலி **எழுத்து** (3) எழுத்துக்கள் சேர்ந்தமைந்த **அசை** (4) அசை சேர்ந்த **சீர்** (5) சீரால் தளைக்கப்பட்ட **அடி** (6) மோனை, எதுகை எனத் தொடுக்கும் **தொடை** (7) அடியால் உருவாகும் **பா** (8) பாவினது **அடிஅளவு** (9) பாவிலமையும் **ஓசை**நலம் இவை வடிவம் (form) சார்ந்த உறுப்புகள். இவை பற்றிப் பிற்காலத்தில் பல யாப்பிலக்கண நூல்கள் (Prosody) எழுந்தன.

---

3 தொல். செய். 1.

(1) வடிவத்தில் பொருளை யாத்தமைக்கும் **யாப்பு** (2) **சொல்லாட்சி மரபு** (3) ஒரு மாத்திரை முதல் முழுவதும் திட்டமிட்டமைக்கும் **நோக்கு** (4) பாட்டினை நில அடிப்படையில் பாகுபடுத்தும் **திணை** (5) அதன் உட்பிரிவாகிய **கைகோள்** (6) பொருள்பற்றிய **பயன்** (7) பொருள் பற்றிய **எச்சம்** (8) பொருளமைதியின் பொதுமையைச் சுட்டும் **பொருள்** (9) பாடற் கருத்தினை வகைப்படுத்திக் காட்டும் **துறை** (10) கொண்டுகூட்டிப் பொருளுணர் திறனை உணர்த்தும் **மாட்டு** என்பன பொருள் (Content) பற்றிய உறுப்புகள். இவற்றைப் பற்றிப் பிற்காலத்தில் அகப்பொருள் நூல்களும் புறப்பொருள் நூல்களும் தோன்றின.

(1) **கூற்று** (2) **கேட்போர்** (3) **களன்** (4) **காலம்** (5) **முன்னம்** (6) **மெய்ப்பாடு** என்பன நாடகப்பண்பு சார்ந்த உறுப்புகள்.

வண்ணம் என்பது பெரும்பாலும் வடிவம் சார்ந்த உறுப்பு ஆகும்.

வனப்புகள் அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோல், விருந்து, இயைபு, புலன், இழைபு என்பன எட்டும் வடிவமும் பொருளும் ஒருங்கிணைந்து கூடியமையும் திறத்தால் உருவாகும் உறுப்புகளாகும்.

வடிவம், உத்தி, அணி போன்ற எதுபற்றிய உறுப்புகளாயினும் அனைத்தும் பொருளை நோக்கியனவேயாகும். பொருள் பற்றிய உறுப்புகளில் வடிவ அடிப்படையும் வடிவு பற்றிய உறுப்புகளில் பொருள்நோக்கமும் இருப்பதால் இதை உணரலாம். இவற்றுள் முற்றிலும் பொருள்சார்ந்த திணை (அகத்திணையியல், புறத்திணையியல்), கைகோள் (களவியல், கற்பியல்), பொருள் (பொருளியல்) என்ற மூன்று உறுப்புகளை ஐந்து தனி இயல்களில் தொல்காப்பியர் விரித்து விளக்கியுள்ளார். மெய்ப்பாடும், மரபும் மெய்ப்பாட்டியல், மரபியல் எனத் தனி இயல்களாக விரிவுபடுத்தப் பட்டுள்ளன. முப்பத்து நான்கு உறுப்புகளிலும் ஒன்றாக வைத்து எண்ணப்படாத உவமம் தனியியலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. ஏனைய அனைத்து உறுப்புகளையும் செய்யுளியலிலேயே தொல்காப்பியர் விளக்கிவிடுகின்றார். 'செய்யுளியல்' என்ற பெயர் பிற்கால 'யாப்பிலக்கண நூல்கள்' போலாது 'இலக்கிய இயல்' என்ற பொருட் பரப்புடையதாக அமைக்கப்பட்டுளது.

உள்ளுறையை அகத்திணையியல், உவமவியலிலும் இறைச்சியைக் கற்பியல், பொருளியலிலும் விளக்கியுள்ளார். யாப்பு, நோக்கு, வண்ணம், வனப்பு என்பன தனித்தனிக் கோட்பாடுகளாகக் கருதத் தக்கனவெனினும் அவை மிகச் சுருக்கமாகவே விளக்கப்பட்டுள்ளன. தமிழ் இலக்கியப் படைப்பாளிகள் இக் கோட்பாடுகளனைத்தையும் நன்கு பின்பற்றிக் காலந்தோறும் சிறந்த இலக்கியங்களைப் படைத்துச் சென்றுள்ளனர். ஆனால், இவற்றைக் கோட்பாடுகளும் கொள்கைகளுமாக விளக்கித் திறனாய்வுத்துறையை விரிவுபடுத்த மறந்துவிட்டனர்.

தொல்காப்பியரும் அணிக்கோட்பாடும்

தொல்காப்பியருக்கு 'அணிக்கோட்பாடு' என்ற பெயர் உடன்பாடில்லை என்று தோற்றுகிறது. 'உவமவியல்' என ஒன்று வகுத்தவர் அதனைத் தாம் குறிப்பிட்ட முப்பத்துநான்கு உறுப்புகளுள் சுட்டாதது குறிப்பிடத்தக்கது. அவ் வுறுப்புகளுள் 'கூற்று' என்பதை அழகுபடுத்த வருவதாக இவ் உவமத்தை அவர் எடுத்துக் கொள்கிறார் என்பது, இவ்வியலில் யார்யார் கூற்றாக உவமைகள் அல்லது உள்ளுறைகள் வரலாம் என அவர் விளக்குவதால் புலனாகிறது. உவமத்தைப் பொருள் புலப்பாட்டிற்கு உதவும் என்றும் 'அலங்காரமாகிக் கேட்டார்க்கு இன்பம் பயக்கும்' என்றும் விளக்குகின்ற இளம்பூரணர், அதனை 'அணி' என ஏற்றுக்கொண்டார் எனத் தெரிகிறது. ஆயின் பேராசிரியர் 'உவமத்தானும் பொருள் புலப்பாடே கூறுகின்றான்' என விளக்கி, அதனை அணி என்பதைத் தாம் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை என உணர்த்துவார். அஃதாவது உவமம் முதலியன அனைத்தும் - உள்ளுறை, இறைச்சி, வண்ணம் சில, வனப்புகள், பொருள்கோள்கள் - பொருளைச் (Content) சிறப்பிக்கவரும் 'பொருளுறுப்புகளே' தவிர, 'அணி' என்ற பெயரின ஆகா என்ற கருத்துத் தொல்காப்பியர் காலந்தொட்டு நிலவி வருவதாக எண்ணுதல் தகும். ஏனெனில் இவை அனைத்தையும் தொகுத்து 'அணியியல்' என ஓரியல் வகுக்காமல், வெவ்வேறு இயல்களில், பொருளைச்சிறப்பிக்கும் உறுப்புகள்போல விளக்கிச் செல்லும் தொல்காப்பியரது மனப் போக்கால் இதை உய்த்துணரலாம்.

வடமொழியிலும் அலங்கார சாத்திரம் பற்றி மிகுதியான நூல்கள் தோன்றியிருப்பினும், அதனை ஏற்காது முற்றிலும் மறுத்து-ரைப்போரும் உளர். பரதமுனிவர் நான்கு அலங்காரங்களை

மட்டுமே கூறுகிறார். அவற்றோடு அவர் கூறும் 'இலட்சணங்கள்' என்பவற்றுட் சிலவற்றைப் பிற்காலத்தார் அலங்காரமாக்கினர் என்றும் கூறுவர். இதுபோலத் தொல்காப்பியர் 'வனப்பு' (அம்மை, அழகு) என்று குறிப்பிடுவன 'அணி' என்பதனோடு ஒப்பிடற்பாலன. வனப்பு எனில் இயற்கை அழகு என்றும் அணி எனில் பிறிதின்கிழமையாய் வேறுபட்டு நிற்பதென்பதும் அறியப்படும். எனவே பாட்டுப்பொருளினின்றும் வேறுபட்டு நிற்கும் அணியைத் தொல்காப்பியர் ஏற்கவில்லை எனலாம்.

உவமவியலின் இறுதியில் பேராசிரியர் 'அணி'யை மறுத்துக் கூறும் கருத்துக்கள் தொல்காப்பிய மூலநூலுடன் இயைபுடையனவே எனலாம்: (1) உவமவியலிலும் செய்யுளியலிலும் சொல்லதிகாரத்திலும் கூறப்படுகின்ற பொருள்கள் சிலவற்றைப் பிற்காலத்து ஆசிரியர் சிலர் அணி எனக்கொண்டு நூல் செய்தனர். அவை அனைத்தையும் ஒருதலையாக 'அணி' என்று கூறுதல் இயலாது. மேலும் எதை அணி என்பது; எதை அணியன்று என்பது எனக்கருத்து வேறுபாடு தோன்றும். வல்லார் செய்யின் அணி எனப் பாராட்டுவர்; அல்லார் செய்யின் அணியன்று எனக் கூறுவர். (2) 'நாய்போலும் நட்பினர்' என்றும் 'பன்றி அனையர் பகைமன்னர்' என்றும் கூறுவன, உவமைகள் உயர்ந்தன அன்மையின் குற்றமாகும். "பேரூர் முழுவதற்கும் பொதுவாகக் காய்ச்சிய கள்ளிற்காக, ஒரு வீட்டினுள் கள்முகக்கும் பாத்திரம் ஒன்றைத் தேடுவதுபோல, நின் பகைவன் உன்னைத்தேடுகின்றான்" (புறம்-300) என்ற உவமை தாழ்ந்ததேயாயினும் குற்றம் உடையதன்று என்பர். இது பொன்மாலை போல் பொலிவு செய்யாவிட்டாலும் பூமாலைபோல் பொலிவுதரும் என்று காரணம் காட்டுவர். 'எது பூமாலை, எது பொன்மாலை' என்பதிலும் கருத்துவேறுபாடு வரும். (3) பொருள் அதிகாரத்தில் கூறப்படும் பொருட்பகுதிகள் எல்லாம் செய்யுட்கு அணியேயாகும். செய்யுளுக்கு ஏதேனும் ஒரு வகையில் அழகுதருவனவெல்லாம் அணியெனவே படும். எனவே, இவை எல்லாவற்றையும் அணி எனக் கூறாது, ஒரு சிலவற்றை மட்டும் வரைந்து அணி எனக் கூறுதல் பயனற்றதாகும். (4) இரண்டு பொருள் எண்ணி, அவற்றை வினைப்படுக்கும் பொழுது 'ஒருங்கு' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தினால், அதனை ஓர் அணி என்பர். இவ்வாறு ஒவ்வொரு விதமாகக் கூறும் உத்திகளையெல்லாம் அணி என்ற பெயரில் கூறுவர். மூன்று தாழிசையுள் மூன்றுபொருள்கூறி

'எனவாங்கு' என்ற தனிச்சொல்லில் முடிக்கும்போது 'என' என்பதையும் இதுபோல ஓரணி எனல் வேண்டும். எனவே எது அணி, எதுபொருள் என வரையறுத்துக்கூற இயலாது. (5) அணி என்றால் முடி, தொடி, மோதிரம் என்பதுபோல அணிபவரும் அணியும் என வேறுபடும். அணிபவரிடமிருந்து அணியைப் பிரித்துவிட முடியும். ஆனால் செய்யுளுள் வரும் அணி செய்யுளின் வேறுபட்டதன்று; அதன் பொருளுணர்ச்சியினின்றும் பிரித்தறியக் கூடியதன்று. எனவே இவற்றை 'அணி' என்ற பெயரால் சுட்டாமல் 'பொருள் உறுப்பு' என்ற பெயராலேயே குறிக்கவேண்டும். (6) செய்யுளுக்கு அழகுதரும் பொருள் தொகுதி, கற்பனைப்பாங்கு அனைத்துமே அணிநலன்கள் ஆகும். அங்ஙனம் நோக்கின் ஒவ்வொரு பாடலிலும் திட்டமிட்டுக் கூறப்பட்டுள்ள, கற்பனை வடிவான பொருளுறுப்பு ஒவ்வொன்றும் அவ்வப்பாடலின் அணியாகும். இவை அனைத்தையும் இவ்விவ் அணி எனத் தனியே நூற்பாக்கள் எழுதவேண்டியிருக்கும்.

இவ்வாறு பேராசிரியர் காரணங்கள் பலகாட்டி, 'அணி' என்ற பெயர்க்குறியீட்டை மறுப்பர். எல்லாவற்றையும் 'பொருள் உறுப்பு'—பாட்டின் பொருள் நோக்கிய உறுப்பு—என்றே கொள்ள வேண்டும் என்பர்.

புலனெறி வழக்கு

புலன் நெறி என்பது அறிவுடையோர் போற்றும் இலக்கிய நெறியாகும். இலக்கியத்தில் அடிப்பட வந்த வழக்கையே புலனெறி வழக்கென்பர். இலக்கியத்திலிருந்துதான் இலக்கியக் கொள்கைகள் வடித்தெடுக்கப்படுகின்றன.

இலக்கியமே அடிப்படை, முதல்; திறனாய்வென்பது அதனைத் துய்க்கும் கருவி, நுகர்திறன். எனவே இலக்கியத்தில் பயின்று வரும் வழக்கையே தொகுத்தும் வகுத்தும் இலக்கியக் கொள்கைகளாக எடுத்துக் கூறுகிறோம்.

"பாடலுட் பயின்றவை நாடுங் காலை" (949)
"புலன் நன்குணர்ந்த புலமை யோரே" (958)
"பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்" (999)

என்று தொல்காப்பியர் அகத்திணையியலில் மட்டும் மூன்று இடங்களில் இலக்கியத்திலிருந்தே அதன் கொள்கைகள் தொகுக்கப்படுகின்றன என்பதைச் சுட்டிச் செல்கிருர். ஏனைய இயல்களிலும் இங்ஙனம், முன்னைய பாடல்களிலிருந்தே திறனாய்வுக் கோட்பாடுகள் வகுக்கப்படுகின்றன என்பதைத் திரும்பத் திரும்ப நினைவுபடுத்துகிருர்.

"இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம் இயம்பலின்" (நன்: 141) என்ற பவணந்தி முனிவர் வாசகமும் இங்கு நினைவுகூரத்தகுவதாகும். வழிவழி வந்த இலக்கியக் கொள்கைகள், கோட்பாடுகளின் பொதுப் பெயராகவே **'புலனெறி வழக்கு'** என்ற சிறந்த இலக்கியக் கலைச் சொல் தமிழில் அமைந்தது.

தமிழர்கள் **'இலக்கியத் திறனாய்வு'** என்ற தொடரில் இலக்கியம் என்ற முதற் சொல்லிலேயே அதிக அழுத்தம் வைத்தனர்; திறனாய்வை ஓரளவு துணைக்கருவி எனவே கொண்டனர். புதுப்புது இலக்கியக் கொள்கை, கோட்பாடுகளை, மரபு வழிக்கு இயைய அமைத்து, இலக்கியங்களைப் படைப்பதிலிருந்த ஆர்வம்அவர்களுக்கு அக்கொள்கை கோட்பாடுகளை விளக்கி வரையறுப்பதில் பதியவில்லை. புதியபுதிய இலக்கிய வகைகளைக் காலந்தோறும் படைக்காதிருந்தால், அவர்கட்கு இலக்கியக் கொள்கையறிவோ, திறனாய்வுணர்வோ இல்லையென்று கூறிவிடலாம். ஒருபுறம் படைப்புக்கலை கோபுரம்போல் வளர்ந்து காட்சியளிக்க, மறுபுறம் திறனாய்வுத்துறை 'கொட்டிக்கிடக்கும் செங்கல்லாய்' இருக்கிறதென்ருல் அவர்கள் திறனாய்வில் ஆர்வம் காட்டவில்லை என்பதுதானே பொருளாகிறது. ஒருவழியில் நோக்கினுல், ஆய்வு பெருத்து, இலக்கியம் சிறுத்துச் செயற்கைத் தன்மை மிகுந்து விடாமல் ஆய்வைப் படைப்பின் வழிப்படுத்திய திறன் போற்றத்தக்கதேயாகும். எனினும் தொல்காப்பியர் போன்ற திறனாளி ஒருவரேனும் இடைக்காலத்திலும் பிற்காலத்திலும் தோன்ருததுதான் குறையாகும். **'இலக்கிய ஒப்பீடு'** என்ற தொடரில், பிரஞ்சு நாட்டார் 'ஒப்பீட்டிற்கே' முதலிடம் தந்தனர்; ஆனுல் அமெரிக்கர் முறைகளைவிட இலக்கியமே முக்கியம் என்று, இலக்கியத்திற்கு அழுத்தமான இடமளித்தனர். ஒப்பீட்டுத் துறையிலேற்பட்ட இவ் வளர்ச்சியும் இவண் கருதத்தக்கதாகும்.

நாடக வழக்கும் உலகியல் வழக்கும்

"நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்" (999)

என்பது தொல்காப்பியம். ஒவ்வொரு பாடலும்–காப்பிய இலக்கிய மாயினும் சிறுகதையாயினும் சிற்றிலக்கியமாயினும் அனைத்தும்– இவ் விருவகை வழக்கும் ஒருங்கிணைந்து அமைவனவேயாகும். தமிழ் இலக்கியம் காட்டும் இவ் அடிப்படைக்கொள்கை மிக நுட்பமானது; நீள நினைதற்குரியது. இவை இரண்டு வழக்குகளையும் பற்றிப் பல்வேறு விதமான விளக்கங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. அவை அனைத்துமே தமிழ் இலக்கிய அடிப்படைக் கொள்கையை விளக்குவனவாம். அவை அனைத்தையும் இங்குத் தொகுத்துக் காணுதல், மேலும் இதுபற்றிச் சிந்திப்பதற்குத் துணை செய்வதாகும்.

"நாடக வழக்காவது சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்," என்பார் இளம்பூரணர். சுவையற்றன எல்லாவற்றையும் தள்ளிவிட்டு, சுவைபட வருவன வற்றையே கூறுவதால்தான் சங்கப்பாடல்கள் உலகியல்வழக்கையே தழுவியிருப்பினும் குறிக்கோட்தன்மை மிக்கனவாக மதிக்கப் படுகின்றன. இவ் அடிப்படைப் பண்பு கிரேக்க இலக்கியத்திலும் பொருந்தியிருந்தது என்பதை திரு. சி. எம். பௌரா கூற்றிலிருந்து தெளியலாம்:

"கிரேக்க இலக்கியம் முழுப்பொலிவிற்கு இன்றியமையாதது அல்லாத அனைத்தையும் விட்டுவிடுவதன்மூலம் தனிச்சிறப்படை கிறது; ஒவ்வோர் உறுப்பிற்கும் பொருந்திய இடமளிப்பதன்மூலம் ஆற்றலுடையதாகிறது. கிரேக்கர்கள் உண்மையான இன்றியமை யாதவை யாவை என நன்கு தம் உள்ளுணர்வால் கண்டிருந்தனர்; அதனால் பிற அனைத்தையும் அவர்கள் விட்டுவிட்டனர். இதனை அவர்கள் வேண்டுமென்று செய்தனர் என்பதில்லை. தம்மையும் அறியாமலே, இயல்பாக அழகுள்ளவற்றை உய்த்துணர்வதிலும் ஏனையவற்றைத் தள்ளிவிடுதலிலும் அவர்கள் அறிவுக்கூர்மை உடை யவர்களாய் விளங்கினர்." [4]

---

4. ..." Greek literature achieves its special distinction by omitting everything that is not essential to the plan of the whole and securing its effect by the power given to each part in its place. The Greeks had a sure instinct for what was really significant, and they omitted everything else. The omission need not have been conscious or deliberate. It was the natural activity of a people whose genius saw where exactly the beautiful lay and how to dispense with preliminaries and elaboration" C. M. Bowra, Ancient Greek Literature, London, 1967. p. ix.

சங்கப் பாடல்களில் வரும் தலைவன் தலைவியர் நிகரற்றவர்; நற்பண்புகளனைத்தும் வாய்க்கப் பெற்றவர்; மிக உயரிய மனப் பண்பாடும் நாகரிகமும் உடையவர்; அழகு, குணம், அறிவு, ஆற்றல் அனைத்தாலும் சிறந்தவர்கள். இவ்வாறு சுவைதரத்தக்கன அனைத்-தையும் ஒருசேரப் படைத்துக் காட்டுவதே சங்க மரபாகும். 'தன்னிகரில்லாத் தலைவன், தலைவியரைப்' படைக்கும் காப்பியமரபு இங்கே முகிழ்க்கக் காணலாம்.

"உலகியல் வழக்காவது உலகத்தார் ஒழுகலாற்றோடு ஒத்து வருவது" என்ற இளம்பூரணரது விளக்கமும் குறிப்பிடத்தக்கது. இன்று நடப்பியல் (Realism) என்பதற்குக் கூறுகிற விளக்கம் எல்லாம் இதுபோன்ற சிறப்புடையதாகாது. உலகில் நடப்பதை எழுதுவது, நடந்ததைப் புனைவது, நடக்கக் கூடியதைச் சித்திரிப்பது என்றெல்லாம் கூறுவதைவிட "பாடற் கருத்தைப் படித்தால் உலகத்தார் வழக்காற்றுடன் ஒத்துவருவனவெல்லாம் உலக வழக்கு" எனக் கூறுவது சட்ட வாசகம்போல் அமைந்து சிறுப்புறுகிறது.

அகப்பொருளே நாடக வழக்குப்பற்றி வருமென்றும் புறப் பொருள் நாடக வழக்கமாக வராது என்பதும் அவரது கருத்தாகும்: "புறப்பொருள் உலகியல்பானன்றி வாராமையின், அது நாடக வழக்கம் அன்றாயிற்று." ஆற்றுப்படையில் பொருநன் பிறிதொரு பொருநனை ஆற்றுப்படுத்ததுபோல் பாடுவதும் இவ்வாறு வருவன பிறவும் நாடக வழக்கேயாகும். அகத்திணையில் நாடகமாந்தர்கள் இடம்பெறுவதும் நிகழ்ச்சி கற்பனையாய் அமைவதும் முதல்கருஉரி அமைப்பும் நாடகவழக்கே பற்றியனவாதலின், கற்பனை மரபில் மட்டும் நாடக வழக்கினைப் பின்பற்றும் புறம் உலகியல் அடிப்படை யிலேயே தோன்றும் என்பதைத்தான் இளம்பூரணர் இவ்வாறு வற்புறுத்தியுள்ளார்.

உலகியல் வழக்கிலும் மக்களைப்பற்றியே முதன்மைகொடுத்துப் பாடுகின்ற சங்க இலக்கியம் 'மக்கள் இலக்கிய' மாகும். 'மக்கள் நுதலிய அகன் ஐந்திணையும்' (1000) என்பது தொல்காப்பியம். இலக்கியம் மனிதவாழ்வோடு பின்னிப் பிணைதல் வேண்டும்; மனிதப் பண்பைச் சித்திரிக்கவேண்டும்; மானுடம் பாட வேண்டும். இங்ஙனம் இலக்கியம் மனித வாழ்வோடு ஒருங்கிணைவதை மனித்-துவப் படுத்துதல் (Humanization of literature) என்பர், இன்றைய ஒப்பீட்டறிஞர். சங்க இலக்கியம் மனித வாழ்வில் நிகழும் சூழல்

களையும் மனவுணர்வுகளையும் உரிப் பொருளாக்கிப் பாடிய முறை, தலைசிறந்த மனித்துவப்படுத்தும் முறையாகும். அட்சன் அவர்கள், ''இலக்கியத்தில் பிரிவின்றி ஆழமாகப் பதிந்துள்ள மனிதப்பண்பு காரணமாகவே நாம் அதைப் போற்றுகிறோம். ஒரு சிறந்த நூல் வாழ்வினின்றும் நேரே முகிழ்க்கின்றது; அதைப் படிப்பதன்மூலம் நாம் வாழ்வின் நெருங்கிய, புதிய, அகன்ற தொடர்புகளைப் பெறுகின்றோம். இலக்கியத்தின் ஆற்றல் இதில்தான் அடங்கியிருக்கிறது. இவ்வாறு அடிப்படையில், மொழியின் வாயிலாக வாழ்வை விளக்குவதே இலக்கியமாகும்'' **5** என்ற கூற்றுச் சங்கப் பாடல்களுக்கே மிகுதியும் பொருந்தும்.

அடுத்து இவைபற்றி நச்சினார்க்கினியர் தரும் விளக்கம்சிலவும் கருதத்தக்கன. முதலில் ''புனைந்துரை வகையானும் உலக வழக்கத்தானும் புலவரால் பாடுதற்கமைந்த புலவராற்று வழக்கம்'' என விளக்கம் கூறுவார். நாடக வழக்கைப் 'புனைந்துரை வகை' என்பது நுட்பமான விளக்கம். ''கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் பெரும்பான்மையும் உலகியல் பற்றிய புலனெறி வழக்காய்ச் சிறுபான்மை வரும்'' என்ற நச்சினார்க்கினியர் விளக்கம் உலக வழக்கே இலக்கிய மூலப்பொருள் என்பதை உணர்த்துகிறது. ஏனைய அகன் ஐந்திணை உலகவழக்கில் குறைவெனினும் பாடலில் பயின்று வரும் புலனெறிவழக்கம் என்பது உணரப்படுகிறது.

மேலும் நச்சினார்க்கினியர் சங்கப்பாடலொன்றை எடுத்துக்காட்டி, ''முதல் கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றுங்கூறலின் நாடக வழக்கும், தலைவனைத் தலைவி கொடுமை கூறல் உலகியலாகலின் உலகியல்வழக்கும் உடன்கூறிற்று. இவ்விரண்டும் கூடி வருதலே பாடலுட் பயின்ற புலனெறி வழக்கமெனப்படும். இவ் விரண்டினும் உலகியல் சிறத்தல் 'உயர்ந்தோர் கிளவி' என்னும் பொருளியல் சூத்திரத்தானும் மரபியலானும் பெறுதும்,'' என்று விளக்குவர். இதிலிருந்து உலகவழக்கும் நாடகவழக்கும் பிரிந்து நிற்பன அல்லவென்றும். உலகவழக்கை இலக்கியநயம்படப் புனைந்துரைக்கும் முறையே நாடகவழக்கெனப்படும் என்றும் பெறப்படுகிறது. எப்பாடலும் நாடகவழக்கின்றி அமைய முடியாது. சில சங்கப்

---

5. W. H. Hudson, An Introduction to the study of literature, London, 1954. p. 10.

பாடல்கள் முற்றிலும் உலகியல் போலவே காணப்படும். எனினும் அவற்றிலும் புனைந்துரை திறன் உண்டு. இப் புனைந்துரையின் அளவும் முறையும் பாடலுக்குப் பாடல் வேறுபடும்.

ஆய் அண்டிரனின் கொடைச்சிறப்பைப் புகழ்ந்துபாட விரும்பினார் உறையூர் ஏணிச்சேரி முடமோசியார். அவன் தன்னையும் தன் குன்றையும் பாடி வருபவர்கட்கு, யானைகளை மிகுதியாகப் பரிசில் நல்குபவன். அவனைப் பாடிப் பரிசில் பெற்றுத் திரும்புபவர்கள் யானைகள் பலவற்றுடன் வருவதை இவர் அடிக்கடி பார்த்திருக்கிறார். அவனது குன்றை நோக்கிப் போய்க் கொண்டிருக்கும் பொழுது முடமோசியார் மிகப்பலவாகிய யானைகள் காட்டில் மேய்ந்து திரிவதைக் காணுகின்றார். "இந்தக் காட்டிற்கு இத்தனை யானைகள் எப்படிக் கிடைத்தது? இதுவும் ஆய் அண்டிரனது குன்றத்தைப் பாடிப் பரிசு பெற்றது போலும்!" என்று புலவர் வியப்போடு கேட்கிறார்:

"மழைக்கணம் சேக்கும் மாமலைக் கிழவன்
வாழைப்பூங் கண்ணி வாய்வாள் அண்டிரன்
குன்றம் பாடின கொல்லோ-
களிறுமிக வுடையஇக் கவின்பெறு காடே?" (புறம்-131)

பாடாண்திணையில் இயன்மொழியாய் அமைந்த இப் பாடலிலும் புனைந்துரை முறையாகிய நாடகவழக்கு நுட்பமாக அமைந்துளது. அண்டிரனின் நாட்டுவளத்தையும் கொடைக் குணத்தையும் சொல்வதற்கு, "இக் கவின்பெறு காடு, களிறு-மிகவுடையதாயிருக்கிறதே! இதுவும் அவனது குன்றைப் பாடினது-போலும்!" என்று சுவைபொருந்தக் கேட்டு, உட்கருத்தாக உண்மையை உணரவைக்கிறார்.

உலகவழக்கை எடுத்துக்கொண்டு, அதை எவ்விதம் சொன்னால் சுவைக்குமோ, அவ்விதம் சொல்வதும் நாடகவழக்குத்-தான். அகப்பாடல் ஒன்றை எடுத்துக்கொள்வோம். குறுந்தொகை-யில், படுமரத்து மோசிகீரனார் தலைவி கூற்றாக ஒரு பாடல் புனைந்துள்ளார். பிரிந்த தலைவன் பல நாட்களாகத் திரும்பி வராததால் 'எப்போது வருவான்?' என்று ஏங்கியிருந்தாள் தலைவி. அப்போது ஒருநாள் பாணன் ஓடிவந்து 'தலைவன் வருகிறான்' என்று

கூறினுன். தலைவியால் நம்பமுடியவில்லை; கைகால் ஓடவில்லை. கரைகடந்த மகிழ்ச்சி வெள்ளம் பெருகியது. "நீ பார்த்தாயா? யாரும் பார்த்தவர்கள் கூறக்கேட்டாயா? அவர் வருவது உண்மை தானு எனத் தெரிந்துகொள்ள விரும்புகிறேம். சொல்வாயாக! காதலர் வரவை யார்வாய்மூலம் சொல்ல நீ கேட்டாய்? யாராயினும் அங்ஙனம் நற்செய்தி கூறியவர் யானைகள் குளிக்கும் சோணை–யாற்றங்கரையிலே இருக்கின்ற செல்வம்மிக்க பாடலிபுரத்தையே பரிசிலாகப் பெறுவார்களாக!" என்று துள்ளிக் குதித்தாள்:

"நீகண் டனையோ? கண்டார்க் கேட்டனையோ?
ஒன்று தெளிய நசையினம்; மொழிமோ!
வெண்கோட்டு யானை சோணை படியும்
பொன்மலி பாடலி பெறீஇயர்! -
யார்வாய்க் கேட்டனை காதலர் வரவே?" (குறு :75)

ஒருவர் ஆர்வத்தோடு தேர்வுமுடிவை எதிர்பார்க்கும்போது, செய்தித் தாளில் அவரது எண்ணைப் பார்த்ததாகவும் வெற்றிபெற்றுவிட்ட தாகவும் மற்ருெருவர் கூறுகிருர் என்று வைத்துக்கொள்வோம். உடனே தேர்வெழுதியவர், "நீயே பார்த்தாயா? யாரும் சொல்லக் கேட்டாயா? எந்தத் தாளில் வந்திருக்கிறது?" என்று திரும்பத் திரும்பக் கேட்பதைக் காணலாம். உண்மை தெளியும் ஆசை அங்கு புலப்படும். அடுத்து, மனமகிழ்ச்சியில் அவருக்கு என்ன பரிசு வேண்டுமானுலும் கொடுத்துவிடலாம்போல் தோன்றும். ஒரு சிறு இனிப்புத்தான் கொடுக்கமுடியும் என்ருலும் கற்பனையில் எல்லையற்ற பரிசு கொடுக்க வேண்டும்போல் மனம் துள்ளும். இங்கு செல்வ வளம் மிக்க பாடலிபுத்திர நகரையே பரிசிலாகப் பெறுக என வரையாது வாழ்த்துகிருள் தலைவி! உளவியல் தழுவி, பெண்ணின் கொள்ளை மகிழ்ச்சியைச் சொல்லில் வடிக்கும் இக் கற்பனை முறையும் இதிலமைந்துள்ள நுட்பமான நாடக வழக்கேயாகும். இது தலைவி கூற்ருக இருப்பதும் பாணனிடம் கூறியதாக இடம்பெறுவதும் ஆகிய 'காதல் நாடகப் புனைவுகள்' புறத்தே தோன்றும் இதன் நாடக வடிவை உணர்த்துவன. நச்சினுர்க்கினியர், "இவ்வதிகாரத்து நாடக வழக்கு என்பன, புணர்ச்சி உலகிற்குப் பொதுவாயினும் மலைசார்ந்து நிகழுமென்றும் காலம் வரைந்தும் உயர்ந்தோர் காமத்திற்குரியன வரைந்தும் மெய்ப்பாடு தோன்றப் பிறவாறும் கூறும் செய்யுள் வழக்கம். இக் கருத்தானே 'முதல் கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே, நுவலுங்காலை' என்று புகுந்தார் ஆசிரியர்," என விளக்குவதனுல் நாடகவடிவையும இதில் அடக்குகிருர் என்பது புலனுகும்.

டாக்டர் நாவலர் ச. சோ. பாரதியார் இதற்கு "உலகியலை ஒட்டி உயர்குறிக்கோளோடு சுவைபடக் காட்டும் 'பொருநு' வகை மரபுகளோடும், உலகமக்களின் ஒழுகலாற்றெடும் சிறப்புறப் புலவரால் அமைக்கப்படும் அகத்திணை மரபுகள்" என்று விளக்குகிருர். அகத்திணை உலகியல் வழக்கைத் தழுவியே நடக்குமென்றும் நடித்துக்காட்டப்படும் நாடகம் சுவைபட அமைதலின் அம் மரபுகளையும்கொண்டு இவை படைக்கப்படும் என்றும் விளக்குவர்.

இறையனுரகப்பொருள் உரையாசிரியர் இவர்களின் வேறு-பட்டு, ஒரு புதிய விளக்கம் தர முயன்ருர். அந்நூலின் முதல் நூற்பாவுக்கு அவர் விளக்கம் எழுதியபொழுது, வடமொழியிலுள்ள பிரமம், பிரசாபத்தியம், ஆரிடம், தெய்வம், காந்தர்வம், அசுரம், இராக்கதம், பைசாசம் என்ற 'அந்தணர் அருமறை மன்றல் எட்டினையும்' விரிவாக விளக்கினுர். அவற்றுள் கந்தருவ வழக்கமே களவு எனக் குறிப்பிடுமிடத்தில் அவர், "அஃதேயெனின், அவை எட்டும், அதனை ஒத்த இதுவும் என மணம் ஒன்பதாகற்பால எனின், அதுவன்று; அவ் எட்டும் உலகியலில் உள்ளன; இஃது அன்னது அன்று; **இல்லது; இனியது, நல்லது என்று புலவரால்நாட்டப்பட்ட-தோர் ஒழுக்கமாகலின், இதனை உலக வழக்கத்திேேடு இயையான் என்பது,"** என விளக்கினுர். அகத்திணை உலக வழக்கிலில்லாத புனைவு என்ற இவர் கருத்து, பிற விளக்கங்கள் அனைத்திற்கும் எதிரானதாகும்.

'இல்லது' என்பது நச்சினுர்க்கினியருக்கு மிகுந்த ஆத்திரத்-தைத் தூண்டியது. அவர் இக்கருத்தை மறுத்து எழுதினுர்: "இப் புலநெறி வழக்கினை இல்லது, இனியது, புலவரால் நாட்டப்பட்டது என்னுமோவெனின், இல்லதென்று கேட்டார்க்கு மெய்ப்பாடுபிறந்து இன்பம்செய்யாதாகலானும், உடன்கூறிய உலகியல் வழக்கத்தினை ஒழித்தல்வேண்டுமாகலானும் அது பொருந்தாது ... இல்லது என்பது தொல்லாசிரியர் தமிழ் வழக்கு அன்று என மறுக்க. இக்கருத்தானே மேலும் 'மக்கள் நுதலிய அகன் ஐந்தி-ணையும்' என்பர்." மேலும் இவர் "இஃது இல்லதெனப்படாது, உலகியலேயாம். உலகியலின்றேல் ஆகாயப்பூ நாறிற்று என்றுழி அது சூடக்கருதுவாருமின்றி மயங்கக் கூறினுன் என்று உலகம் இழித்திடப்படுதலின் இதுவும் இழித்திடப்படும்" என்று தெளிவு படுத்த முயல்வார்.

உலகியல் வழக்கை அப்படியே சொல்லின் இலக்கியமாகாது. அதனைப்புனைந்து, அழகுபடுத்திச்சொல்லும்போதுதான் அது இலக்கியமாகும். அதனால் இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் கருத்து 'இல்லாதாகி'விடுமா? உலகியலைப் படம்பிடிக்கும் ஒளிப்படம் போன்றதன்று இலக்கியம்; உலகியலை வண்ண ஓவியமாகத் தீட்டுவது போன்றது இலக்கியம். அருகிக் காணப்படும் உலகியலைப் பெருகக் காட்டுவதும் பெருகிக்காணப்படும் உலகியலைப் பயனின்மை நோக்கி அருகிப் புனைவதும் இலக்கிய நெறியாகும். இவற்றையெல்லாம் மறந்துவிட்டு 'இல்லது' என்பது எங்ஙனம் பொருந்தும்?

நச்சினார்க்கினியர் இக் கருத்தினையும் தம் காலச்சூழலுக்கு ஏற்ப விளக்க முற்படுகிறார்; "இச்செய்யுள் வழக்கினை நாடகவழக் கென மேற்கூறினார். எவ்விடத்தும் எக்காலத்தும் ஒப்ப நிகழும் உலகியல் போலாது, உள்ளோன் தலைவனாக, இல்லது புணர்த்தல் முதலாகப் புனைந்துரைவகையாற் கூறும் நாடக இலக்கணம்போல, யாதானும் ஓரோவழி ஒரு சாரார்மாட்டு உலகியலான் நிகழும் ஒழுக்கத்தினை எல்லார்க்கும் பொதுவாக்கி இடமும் காலமும் நியமித்துச் செய்யுட் செய்த ஒப்புமை நோக்கி. மற்று இல்லோன் தலைவனாக இல்லது புணர்க்கும் நாடகவழக்குப்போல் ஈண்டுக் கொள்ளாமை 'நாடகவழக்கு' என்னும் சூத்திரத்துட்கூறுதும்"... ......". "புனைந்துரை வகையால் கூறுபவென்றலின், புலவர் இல்லனவும் கூறுபவாலோவெனின், உலகத்தோர்க்கு நன்மை பயத்தற்கு, நல்லோர்க்குள்ளனவற்றை ஒழிந்தோர் அறிந்தொழுகுதல் அறமெனக்கருதி, அந்நல்லோர்க்குள்ளனவற்றில் சிறிது இல்லனவும் கூறுதலன்றி, யாண்டும் எஞ்ஞான்றும் இல்லன கூறார் என்றற்கன்றே நாடகம் என்னாது வழக்கென்பாராயிற்றென்பது."

நச்சினார்க்கினியருக்கு நாடகவழக்கு என்பதை முற்றிலும் இல்லதெனவும் கூறுதல் பிடிக்கவில்லை; முற்றிலும் உள்ளதெனவும் கூறுதற்கியலவில்லை. எனவேதான் 'உள்ளோன் தலைவனாக இல்லது புணர்த்தல்' எனவும் 'நல்லோருக்குள்ளனவற்றிற் சிறிது இல்லனவும் கூறுதல்' என்றும் இரண்டிற்கும் இடைப்பட்ட விதத்தில் விளக்கம்தர முற்படுகிறார். மேலும் "ஒரு சாரார் மாட்டு அருகி நடைபெறும் உலகவழக்கினை, எல்லார்க்கும் பொதுவாக்கி, இடமும் காலமும் நியமித்து உரைப்பது" என்ற அவரது விளக்கம் பொருத்தமுடையதாகும்.

மேலே கூறிய விளக்கங்களால் பெறப்படும் கொள்கை விளக்கங்கள் பலவாகும்;

1. 'உலகியல் வழக்கு'' என்பது இளம்பூரணர் தரும் விளக்கத்தின்படி, பாட்டின் அடிக்கருத்தாக (theme) அமைவதாகும். உலகியலை ஒட்டிய செய்திகளையே பாட்டுப்பொருளாக்கவேண்டும் என்ற இவ் அடிப்படைக்கொள்கையின் விளைவாகவே, தமிழில் தொன்மை எனப்படும் புராணமரபுகள் (Myths) அருகிவிட்டனவோ என்று எண்ண இடமேற்படுகிறது.

நச்சினார்க்கினியர் தரும் விளக்கத்தின் போக்கில், இது 'நடப்பியல்நெறி' (Realism) என்பதைச் சுட்டுவதாகவும் கொள்ள இடமுண்டு. இளம்பூரணர் கருத்து இதனையும் வலியுறுத்துவதேயாம்.

2. இளம்பூரணர் நாடகவழக்கு என்பதைச் 'சுவைபட வருவன அனைத்தையும் தொகுத்துக்கூறுவது' என்றார். சிறந்தன அனைத்தையும் தொகுத்துக்கூறுவது; நல்லன எல்லாவற்றையும் தொகுத்துக்கூறுவது என்றெல்லாம் இது பொருள்படும். இக் காலத்தார் 'செவ்வியல்நெறி' (Idealism). எனச் சுட்டுவதை இது குறிக்கும் எனலாம்.

3. நச்சினார்க்கினியர் 'நாடகவழக்கு' என்பதைப் புனைந்துரை வகை' என்று விளக்கும்போக்கு, பாடலில் எடுத்துக் கொள்ளப்படும் அடிக்கருத்தைக் (theme) கருவாகப் பின்னிப் (plot) புனைந்துகூறும் மரபுகளனைத்தையும் இதிலடக்கலாம் என்று தூண்டுகிறது. முதல் கரு உரி என வகுத்துக்கூறும் மரபையும் அவர் இவ் வழக்கின்பாற் படுத்துவர். நாவலர் பாரதியார் சுவைபட நடிக்கும் நாடக வழக்கினின்றும் பெறப்பட்ட உத்திகளை, இலக்கியத்திற் தந்து புனைவதை இவ் வழக்கு என விளக்குவர். எங்ஙனமாயினும் ஒரு மனநிலையை, நிகழ்ச்சியை உலகியலினின்றும் எடுத்துக்கொண்டு அதனை இலக்கியமாக உருமாற்றும் புனைதிறனே நாடகவழக்கு என்பது போதருகின்றது. உலகியலாகிய சுரங்கத்திலிருந்து வெட்டியெடுத்த கட்டிப்பொன்னை,அழகிய அணிகலன்களாக்குவதே நாடகவழக்கு என்று குறிப்பிடலாம்.

இந் நாடகவழக்கை இல்லது எனவும் உலகியல் தழுவாதது எனவும் கூறல் தவறு. அருகிய வழக்கு எனில் பொருந்துமேயன்றி, இல்லதெனல் தவறாகும்.

4. மொழிவிளக்க இயலில் இலக்கியத்தை அணுகுபவர் இயல்பு வழக்கு (Automatization) என்றும் திட்டப் பாங்கு (Foregrounding) என்றும் குறிப்பிடுவனவற்றை உலகியல் வழக்கு, நாடகவழக்கு எனக்கொண்டு, ஒப்பிட்டு விளக்கிஞல் இது இன்னும் தெளிவுறும். ஓசைநலம், வடிவமைப்பு, சொல்லாட்சி, கற்பனை, கருத்து அனைத்திலும் திட்டமிட்டமைக்கும் முறைகளை இந்நாடக வழக்கில் அமைத்து விளக்கின், அது திட்பமும், ஒட்பமும் உடையதாய் விளங்கும்.

இலக்கியத்திற்கு அடிக்கருத்தையுதவும் அத்துணை அளவிற்றே உலகியல்வழக்கு; நாடகவழக்கே இலக்கியத்தைஇலக்கியமாக்குவது. எனவே தொல்காப்பியர் அதற்கு முதன்மை கொடுத்து முற்கூறிஞர்.

இலக்கியத்தின் குறிக்கோள்

செய்யுளியலில் ஆசிரியர் தொல்காப்பியர், பா வகைகளைக் கூறி, உடனே அதன் பயனாகிய குறிக்கோளையும் குறிப்பிடுகிருர்:

> ''அந்நிலை மருங்கின் அறம்முத லாகிய
> மும்முதற் பொருட்கும் உரிய என்ப'' (1363)

என்று விதிக்கின்ருர். பாக்களின் குறிக்கோள் அறம்பொருள் இன்பமாகிய மும்முதற் பொருள்களையும் நல்குவதேயாகும். களவியல் முதல் நூற்பாவிலும் 'இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்ருங்கு அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை' (1038) என்று இம் மும்முதற் பொருளையும் சுட்டுகின்ருர் ஆசிரியர். தமிழர் 'அறம்' என்ற கூறிலேயே வீடுபேற்றிற்குரிய தவம், துறவு, அவாவறுத்தல் போல்வனவற்றை அடக்குவராதலின் இம் மும்முதற் பொருள்களே பிற்கால நாற்பொருள்களையும் உள்ளடக்கியனவாயிருந்தன.

வடமொழியில் பாமகர் என்பார் தமது காவியாலங்காரம் என்ற நூலில் 'காவ்ய ப்ரயோஜன' என்று (Purpose of Poetry) இவற்றைக் குறிப்பிடுகிருர். திரிவர்க்கம் என்று அவர் சுட்டியதே பின்னர் சதுர்வர்க்கம் என ஆயிற்று. தர்ம, அர்த்த, காம, மோட்சம் என்ற இந்நான்கு புருஷார்த்தங்களும் பழமையுடையனவெனினும், இவை இலக்கியப் பயஞக நோக்கப்பட்டமை பாமகர் காலத்திற்குப் பிறகே என்ற கருத்தும் உண்டு.

தமிழில் தொன்றுதொட்டே வலியுறுத்தப்படுவன இம் மும்முதற் பொருள்கள். தொல்காப்பியத்திற்குப்பின் சங்கநூல்களிலும் இவை வலியுறுத்தப்படுகின்றன. புறநானூற்றில் இரண்டுபாடல்களில் (28, 31) இம்மும்முதற் பொருள்கள் தெளிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. திருவள்ளுவர் இவற்றினடிப்படையில் தமது நூலை யாத்துள்ளார். நாலடியாரும் இதனையே பின்பற்றியுளது.

இம் முதற் பொருள்கள் தமிழிலும் வடமொழியிலும் தொன்று-தொட்டுஒன்றுபோலக் காணப்படுவதால்,இவை ஒன்றிலிருந்துஒன்று கடன்பெற்றதாகக்கொண்டு இடர்ப்படுவர். திரு. பி. டி. சீனிவாச அய்யங்காரவர்கள் வடமொழியிலிருந்து தமிழர்கள் இதைக் கடன்பட்டதாகக் கூறுவர். அங்ஙனம் நிறுவுதற்குப் போதிய சான்றுகள் காட்டமுடியாது. எங்ஙனமாயினும் அறம் பொருள் இன்பமும் தர்ம, அர்த்த, காமமும் வளர்ந்துவந்துள்ள கருத்தமைதி (Concept) முற்றிலும் வேறுபட்ட சூழ்நிலையினவாகும். தருமம் என்பதை வடநூலார் வருணாசிரம தருமத்துடன் இணைத்துஇவ்வுலகக் கடமை, ஒழுகலாறுடன் சேர்த்துக் கூறுவர். தமிழர் கூறும் அறக் கோட்பாடு இதனின் வேறுபட்டதாகும்.

தமிழர் அகம், புறம் எனப்பகுத்தது இலக்கிய வகைமை பற்றிய பிரிவுகளாகும். அறம் பொருள் இன்பம் என்பன இலக்கியக் குறிக் கோள்கள். இவை இரண்டையும் ஒன்றினொன்று இணைக்க முயன்று இடைக்கால உரையாசிரியர்கள் மிகுதியும் இடர்ப்பட்டனர். இளம்பூரணர் அகம் புறம் என்ற இரண்டின் உட்பிரிவுகளுக்குள் அறம் பொருள் இன்பம் வீடு என்ற நான்கையும் புகுத்திவிடுவதற்குப் பொருளதிகார முன்னுரையில் முயல்கிறார். முன்னது வகைமையும் பின்னது குறிக்கோளும் பற்றியனவாதலின் இவற்றைத் தனித்தனியே விளக்குவதுதான் நலம். இலக்கியத்தின் எப் பகுதியும் அறம், பொருள், இன்பப் பயன் நல்குவதாகவே இருக்க வேண்டும் என்பது தமிழ்நூற்கொள்கையாகும். 'களவு ஒழுக்கம்' என்றதும், இக் குறிக் கோளினின்றும் அது அகன்று விடுமோ என்ற ஐயம் நம் உள்ளத்தில் எழுவது இயல்பாகலின், அவ்வியலின் முதல் நூற்பாவில் தொல்காப்பியர் மும்முதற் பொருளின் வழிப்பட்ட ஐந்திணை என விளக்கிவிடுகின்றார்.

இலக்கியம் அறநெறிப்பட்டதாகல் வேண்டும் என்பதற்கும், அறநெறியைப் போதிக்க வேண்டும் என்பதற்கும் நிறைய வேறு

பாடுண்டு. இலக்கியப் பொருள் அறநெறி பிறழாதமையின், கற்பாரை அது நன்னெறி நிறுத்தும் என்பது தமிழ்நூற்கோட்பாடாகும்

உலகவழக்கு என்ற பெயரால்-நடப்பியல்நெறி என்று கூறி, இன்று வாழ்க்கையின் மோசமான பகுதிகளைப் 'பச்சையாக' எழுதிவருகின்றனர். சங்க காலத்திலும் பரத்தையிற்பிரிவு போல ஒரு சில வாழ்க்கைப் பலவீனங்கள் இலக்கியத்தில் புனையப்பட்டன. உலகியல் வழக்கை ஆள்வதெனில் ஒளியைப்போல இருளையும் நன்மையைப்போலத் தீங்கையும் எடுத்துக்காட்டுவதுதானே முறை. இத்தகு சூழல்களில் எவ்விதம் புனையவேண்டும் என்பதையும் தொல்காப்பியர் பொருளியலில் தெளிவுபடுத்துகிறார்.

"உயர்ந்தோர் கிளவியும் வழக்கொடு புணர்தலின்
வழக்குவழிப் படுத்தல் செய்யுட்குக் கடனே" (1163)

உயர்ந்தோர்தம் நூல்கள் வழக்கைப் பின்பற்றியே எழுதப்படுகின்றன. ஆதலால் இலக்கியத்தை வழக்கைப் பின்பற்றிப் புனைதல் வேண்டும். முன்னைய நூல்களைப் பார்த்தும் எழுதலாம்; உயர்ந்தோர் வாழ்வைப்பார்த்தும் அதனைப் பாட்டுப் பொருளாக்கலாம். இளம்பூரணர், "இன்னும் இந் நூலகத்து அகப்பொருளாகவும் புறப்பொருளாகவும் எடுத்தோதப்பட்டதன்றி, உயர்ந்தோர் வழக்கொடு பொருந்தி வருவனவெல்லாம் செய்யுட்குப் பொருளாகப் புணர்க்க என எஞ்சியதுணர்த்தியவாறுமாம்," என்று இதனைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

"அறக்கழி வுடையன பொருட்பயம் படவரின்
வழக்கென வழங்கலும் பழித்தன் றென்ப" (1164)

உலக வழக்கில் அறத்தில் கழிவுடையனவாகிய தீய பகுதியும் உண்டல்லவா? அதனை இலக்கியத்தில் புனையலாமா? இலக்கியம் சுவை தருவதற்காக எழுதப்படுவது. எனவே பொருளுக்குப் பயன் படுமேல், அவற்றையும் வழக்கெனவே கொண்டு, புனைவதில் தவறின்று.

சங்க காலத்தில் பரத்தையிற் பிரிவும், தோழி தலைவியிடம் உண்மையை வரவழைப்பதற்காகத் தலைவன் தன்னை நயந்தான்

போல் படைத்து மொழியும் இடங்களும் என இவைபோல்வன சிலவே அறத்திற் கழிவுடைய உலக வழக்குகளாகக் கருதப்பட்டன. இன்று அறக்கழிவுடையனவான இருண்ட பகுதிகளனைத்துமே இலக்கியத்தில் பளிச்சிடுகின்றன. எங்ஙனமாயினும் 'பொருட்பயம்படவரின்' அவற்றையும் ஆளுதல் கூடும் என்பதே தொல்காப்பியர் கருத்தாகும். ஆனால் அவற்றை இலக்கியத்தில் புனையும்போது, எவ்விதமாகப் புனையவேண்டும் என்பது அடுத்த நூற்பாவில் கூறப்படுகிறது.

"மிக்க பொருளினுள் பொருள் வகை புணர்க்க
நாணுத்தலைப்பிரியா நல்வழிப் படுத்தே" (1165)

தொல்காப்பியர் விளக்கும் இவ் அடிப்படைக் கொள்கை அன்றும் இன்றும் என்றும் இலக்கியப் படைப்பாளி மனங்கொள்ள வேண்டிய ஒன்றாகும். இலக்கியம் எதைக் கூறுகிறது என்பதன்று முக்கியம்; எப்படிக் கூறுகிறது என்பதுதான் முக்கியம் என்பர். இங்கும் தீயபகுதிகளை—அறக்கழிவுடையவற்றை—மிக்க பொருள்களை (அறங் கடந்த பொருள்) எங்ஙனம் இலக்கியம் எடுத்துப் புனைகிறது என்பதுதான் சிந்திக்க வேண்டியதாகும். அவற்றை நாணுத் தலைப் பிரியாமல் நல்வழிப்படுத்துப் பொருள்வகை புணர்க்க வேண்டுமாம். நாணத்தின் நீங்காத அறநெறி வழிப்படுத்தி, ஏற்ற பொருள்வகைகளைச் சேர்த்துக் கூறவேண்டும். பரத்தையிற் பிரிவைப் புனையும் போது இரண்டு காட்சிகள் உள: ஒன்று பரத்தையுடன் தலைமகன் ஆடிப்பாடி, நகர்ப்புறத்தேசென்று பொழுதுபோக்கும் இன்பக்காட்சி; இரண்டு அங்ஙனம் மகிழ்ந்தவன் தலைவியிடம் வந்து நாணி நிற்கின்ற காட்சி. முன்னைய காட்சியிற் புனைவைத் தொடங்கினும் பின்னைய கருத்தையே மையக்கருத்தாகப் புனையவேண்டும். அதனால் அறக்கழிவுடையதைப் புனைதிறத்தால் அறநெறிக்குள் கொண்டுவர முடிகிறது. எனவே புனை பொருளை விடப் புனைதிறமே முக்கியமாகின்றது. இன்றையப் பாலியல் தழுவிய கதைகள் இதுபோல 'நாணுத் தலைப்பிரியா நல்வழிப்படுத்திப்' பொருள்வகை புணர்த்துப் புனையப்படுமானால் குற்றமன்று. சமுதாயச் சாய்க்கடையைக் காட்டுவதாகக் கூறுகிறார்கள்; அது சாய்க்கடையென்றே படிப்பவர் உணருமாறு புனைவதுதான் எழுத்தாளர் அறம். சந்தனம் என்று அதனைப் பூசிக் கொள்ளுமாறு இன்று சிலர் புனைகின்றனரே, அது தொல்காப்பியருக்கு உடன்பாடன்று. இங்ஙனம் கற்று, அறிந்து, விவாதிப்பதற்குரிய அடிப்படைக் கொள்கைகள் பலவற்றைத் தொல்காப்பியர் வரையறைப் படுத்திச் சென்றுள்ளார்.

3. திணை இலக்கியக் கொள்கைகள்

'திணை' இலக்கியம் நில அடிப்படை உடையது. நிலமும் பருவம்பொழுதுகளும் இயற்கையும் இவற்றைப் பின்னணியாகக் கொண்ட மனித வாழ்வும் இயைபுபடப் புனையப்படுவதே திணை இலக்கியமாகும். நிலச்சாயலும் அதில் வாழும் உயிரினச் சாயலும் மனித வாழ்வுச்சாயலும் ஓவியமாகப் படிந்துகிடப்பதே திணை இலக்கியம். திணை இலக்கியம் இலக்கிய வகைகளுள் (literary Genres) தனிப்பண்புகள் பலவற்றை உடையது.

தன்னுணர்ச்சிப்பா வகையில் மீக்கூர்ந்துநிற்கும் உணர்வையும் காப்பியப் பாவின் புனைதிறன்களையும் நாடகப் பாவின் வடிவ அமைப்பையும் ஒருசேரப் பெற்றது, தமிழ்த்திணை இலக்கியம். மனித உளவியலை மையமாகக்கொண்டு, அகப்புற நிகழ்ச்சிகளைக் கருவாக்கி அவற்றில் தோன்றும் சிறுசிறு அடிப்படைச்சிக்கல்களைப் பின்னிப் புனைவதே திணை இலக்கியம். தலைவன் வெளிநாடு புறப்பட ஏற்பாடுகள் செய்கிறான். பொருள்தேடிவரப் புறப்படுகிறான். இதை உய்த்துணர்ந்த தலைவி துடிக்கிறாள். "உன்னைப் பிரியேன்" என்று அவளை ஆறுதல்படுத்துவதற்காகத் தேற்றுகிறான் தலைவன். அவன் தன்னைத் தேற்றும்பொழுதும் 'பிரிவதற்காகவே இவ்வாறு சொல்லித் தேற்றுகிறான். எப்படியும் கடமையை நினைந்து பிரிந்துவிடுவான்' என எண்ணிய மனைவிக்குக் கண்ணீர் பொங்குகிறது. "ஓவச் செய்தியின் ஒன்று நினைந்தெற்றிப் பாவை மாய்ந்த பனிநீர் நோக்கமொடு" அவள் காட்சி நல்குகிறாள். வாழ்க்கையில் ஒரு சிக்கலான—மனவுணர்வை மென்மைப் படுத்தி நெகிழவிடுகின்ற—உணர்ச்சிவயப் படுத்துகின்ற ஒரு கட்டம் இது. இக் கட்டத்தில் ஒரு மனநிலையை மட்டுமே கொண்டு, அகப்பாடல் ஒன்று உருவாகின்றது. (அகம்: 5)

பழுமரம் தேரும் பறவைபோலத் திறமையை வெளிப் படுத்திப் பரிசில் பெற்று வாழ்வது கலைஞர்கள் வழக்கமாகும். மன்னனோ கலைஞர்மீது கொண்ட அன்பினால் பரிசில் நீட்டுகின்றான். சிறிது காலம், மேலும் தன்னுடன் தங்கியிருந்து கலைஞர் இன்புறுத்த மாட்டாரா என்று ஏங்குகிறான். கலைஞருக்கோ தம்மை மதித்து, உடனே வழியனுப்பவில்லையே என்ற துடிப்பு. 'எத்திசைச் செலினும் அத்திசைச்சோறே' என்று அவருள்ளம் துடிக்கின்றது. புலமை செல்வத்தோடு போட்டியிட்டு 'நும்மோரன்ன செம்மலும்

உடைத்தே' எனச் சமமாகச் சிந்திக்கும் கட்டம். அறிவுச் செல்வம் பொருட்செல்வம் தன்னையறிந்து போற்றவேண்டும் என்று எதிர் பார்க்கின்ற சூழல். இந் நிலையில் ஒரு புலவரின் மனநிலையை மட்டுமே கொண்டு,புறப்பாடல் ஒன்றுபுனையப்படுகிறது. (புறம்: 206)

புறத்தே ஏற்படும் மாற்றங்கள் பல; அக மாற்றங்கள் மிகமிகச் சில. அன்றும் இன்றும் பாலுணர்வில் மாற்றமில்லை; அதனை விளை விக்கும் சூழல்களில் மாற்றமுண்டு. எனவேதான் அடிமன நிலை களையே புனைகின்ற சங்கத்தொகைப்பாடல்கள் இன்றும் நம்மோடு உடன்வாழ முந்துகின்றன. திணை இலக்கியத்தின் பொதுமையும், புதுமையும் போற்றத் தக்கன.

அகம், புறம் : பாகுபாடு

அகம் என்பது காதல்; புறம் என்பது போர்த்தொடர்பானது என்ற விளக்கம் மேற்போக்காகக் கூறப்படுவது. இளம்பூரணர் 'அகப்பொருளாவது, போகநுகர்ச்சியாகலான் அதனால் ஆய பயன் தானே அறிதலின், அகம் என்றார்,' என்றும் 'புறப்பொருளாவது, மறஞ்செய்தலும் அறஞ்செய்தலும் ஆகலான் அவற்றான் ஆய பயன் பிறர்க்குப் புலனாதலின் புறம் என்றார்' என்றும் விளக்குவர்.

''ஒத்த அன்பான் ஒருவனும் ஒருத்தியும் கூடுகின்ற காலத்துப் பிறந்த பேரின்பம், அக் கூட்டத்தின் பின்னர் அவ்விரு வரும் ஒருவர்க்கொருவர் தத்தமக்குப் புலனாக இவ்வாறு இருந்த தெனக் கூறப்படாததாய், யாண்டும் உள்ளத்துணர்வே நுகர்ந்து இன்பமுறுவதோர் பொருளாதலின் அதனை அகம் என்றார். எனவே, அகத்தே நிகழ்கின்ற இன்பத்திற்கு அகமென்றது ஓர் ஆகுபெயராம். இதனை ஒழிந்தன, ஒத்த அன்புடையார் தாமே-யன்றி எல்லார்க்கும் துய்த்துணரப்படுதலானும், இவை இவ்வாறி-ருந்ததெனப் பிறர்க்குக் கூறப்படுதலானும் அவை புறமெனவே படும்''. நச்சினார்க்கினியர் இவ்வாறு விளக்குகிறார். உரையாசிரியர் இருவரது விளக்கங்களும் தத்துவப் பார்வையில் கூறப்பட்டன போல் உள்ளன.

நமது நாட்டுக் குடும்ப அமைப்பு முறை நாம் அறிந்ததே. குடும்பம் சார்ந்தன என்றும் புறக்கடமைகள் சார்ந்தன என்றும் நம் வாழ்வில் இரு கூறுகள் உண்டு. இச்சமுதாய அடிப்படை

யிலேயே அகம் (காதல் – கணவன் மனைவி உறவு – குடும்பம்) என்றும் புறம் (போர் – ஆட்சி – புறக்கடமைகள்) என்றும் இரு பிரிவாயின. திணை நிலஅடிப்படையிலும் அகம் புறம் சமுதாய வாழ்வு அடிப்படையிலும் பிரிவுபட்டன.

அகம், புறம் என்பன பொருள் கருதிப் பிரிக்கப்படுவனவா; உத்திகள் (techniques) கருதிப் பிரிக்கப்படுவனவா என்பதும் ஆராயத்தக்கது. முதலில் அவை பொருள் கருதியே பெரும்பகுதி பிரிவுபட்டிருக்கவேண்டும். தொல்காப்பியர்,

> **''மக்கள் நுதலிய அகன்ஐந் திணையும்**
> **சுட்டி ஒருவர்ப் பெயர்கொளப் பெறுஅர்''** (1000)

> **''புறத்திணை மருங்கின் பொருந்தின் அல்லது**
> **அகத்திணை மருங்கின் அளவுதல் இலவே''** (1001)

என்று அகப்பாடல்களில் சுட்டிக்கூறும் ஒருவரது இயற்பெயர் வாராது என்கிறர். ஏனெனில் அது மக்கள் அனைவரையும் பொது வாகக் கருதிப் பாடப்படுவது; மக்களுள் ஒருவரைமட்டும் கருதிப் பாடப்படுவது அன்று. இக் கோட்பாட்டின்படி அகப்–பாடலேயாயினும் ஒருவரது இயற்பெயர் அறியப்பட்டால் அது புறமாகிவிடும்; ஏனெனில் அது மக்கள் நுதலியதாகாது; ஒருவரை மட்டும் நுதலியதாகிவிடும். 'அகம்' என்பது பெயர் அறியப் படாதது, மறைபொருளானது என்றும் 'புறம்' என்பது அப்பெயர் வெளிப்பட்டுவிட்டது என்றும் இதன்படி பொருள்கூறின் இன்னும் பொருத்தமுடையதாக இருக்கும்.

புறநானூற்றில் பேகனுக்கும் அவன் மனைவி கண்ணகிக்கும் இருந்த குடும்பச் சிக்கலைத் தீர்க்க முயன்ற பாடல்கள் (143–147) பெயரறியப் பாடப் பெற்றுள்ளமையால் புறமாயின. போர்வைக் கோப் பெருநற்கிள்ளியை நக்கண்ணையார் பாடிய புறநானூற்றுப் பாடல்கள் (83,84,85) பாடலில் பெயர்சுட்டி வரவில்லையெனினும், தனிப்பட்டவர் வாழ்வு பற்றியது என நன்கு அறியப்பட்டமையின் புறத்தில் சேர்க்கப்பட்டனபோலும்.

'நனிமிகு சுரத்திடைக் கணவனை இழந்து, தனிமகள் புலம்பும் முதுபாலையும்; காதலி இழந்த தபுதாரநிலையும்; காதலன் இழந்த தாபதநிலையும்; நல்லோள் கணவனேடு நனியழல் புகீஇச்

சொல்லிடையிட்ட **பாலைநிலையும்** என்றாற்போல் வருவன பலவும் குடும்பம் சார்ந்த சாவு பற்றிய பேரவலங்கள். இவை கையறு–நிலையுடன் சேர்த்துப் புறத்திணையில் கூறப்பட்டுள்ளன.

எனவே அகப்புறப் பாகுபாடுகள் எந்த அளவிற்குப் பொருள் பற்றியன. எந்த அளவிற்கு உத்தி பற்றியன என்பது நன்கு ஆராயத்தக்கதாகும்.

அகம், புறம் : இயைபு

அகத்திணை ஏழையும் முதற்கண் விளக்கிவிட்டு, புறத்திணை–களை அவை ஒவ்வொன்றோடும் இணைத்துக் கூறுகிறார், தொல்காப்–பியர்.

குறிஞ்சியது புறம் வெட்சி
முல்லையது புறம் வஞ்சி
மருதத்துப் புறம் உழிஞை
நெய்தலது புறம் தும்பை
பாலையது புறம் வாகை
பெருந்திணைப் புறம் காஞ்சி
கைக்கிளைப் புறம் பாடாண்

அகத்திணை ஏழிற்கும் புறத்திணை ஏழும் கூறுவதுதான் மரபு. ஆனால் பிற்காலத்தில் புறத்திணை பனிரெண்டு என வளர்த்துக்கூறப் பட்டது. இவை ஒன்றற்கொன்று புறமாவதற்கு இயைபுகள் பல கூறப்பட்டுள்ளன. உரையாசிரியரகள் காட்டும் காரணங்கள் முற்றிலும் ஏற்கக் கூடியவை அல்ல. இளம்பூரணர், "வெட்சி குறிஞ்சிக்குப் புறனாயது எவ்வாறெனின், நிரைகோடல் குறிஞ்சிக்குரிய மலை சார்ந்த நிலத்தின்கண் நிகழ்தலானும், அந்நிலத்தின் மக்கள் பிறநாட்டு ஆன் நிரையைக் களவிற்கோடல் ஒரு புடை குறிஞ்சிக்கு உரித்தாகிய களவோடு ஒத்தலானும், அதற்கு அது புறனாயிற்று என்க. சூடும் பூவும் அந்நிலத்திற்குரிய பூவாதலானும் அதற்கு அது புறமாம்," என்று வெட்சித் திணையில் விளக்குகிறார். நச்சினார்க்கினியர் இதே திணையில். "களவொழுக்கமும் கங்குற் காலமும் காவலர் கடுகினும் தான் கருதிய பொருளை இரவின்கண் முடித்து மீடலும் போல்வன ஒத்தலின் வெட்சி குறிஞ்சிக்குப் புறன்

என்றார்,'' என்று விளக்கம் தருகிறார். இங்ஙனம் ஒவ்வொரு திணைக்கும் பொருத்தம் காட்டப்படினும், முல்லைத்திணைக்கே அகப்புற இயைபு பெரிதும் பொருந்துகிறது. போர்மேற் பிரிந்த வஞ்சித் தலைவன் திரும்பும் வரை ஆற்றியிருப்பது முல்லையாதலின் இவற்றின் உரிப்பொருள் இயைபு அகத்திற்கு ஏற்ற புறம் என்பதை உறுதிப்படுத்துகின்றது.'' முதலெனப்பட்ட காடுறையுலகமும், கார் காலமும், அந்நிலத்திற்கேற்ற கருப்பொருளும், அரசன் பாசறைக்-கண் தலைவியைப் பிரிந்துஇருத்தலும், அவன் தலைவி அவனைப்பிரிந்து மனைவயினிருத்தலுமாகிய உரிப்பொருளும் ஒப்பச்சேறலின் வஞ்சி முல்லைக்குப் புறனாயிற்று,'' என்ற நச்சினார்க்கினியர் விளக்கமும் இதை வலியுறுத்தும்.

சங்கப் பாடல்களில் இவ்வியைபு எங்ஙனம் அமைந்துளது என்பதை, அகப்பாடல்களில் இடம் பெறும் புறச் செய்திகளைக் கொண்டும் காணலாம். இலக்கணம், இலக்கியம் ஆகிய இரு வழி களிலும் இவ் இயைபு பற்றிய கொள்கை நன்கு விளக்கப்பட வேண் டும். அகம் பற்றி இறையனாரகப் பொருள், நம்பியகப்பொருள், மாறனகப்பொருள் என ஒருசில நூல்களும் புறம்பற்றிப் பன்னிரு படலம், புறப்பொருள் வெண்பாமாலை என ஒருசில நூல்களும் பிற் காலத்தில் தோன்றின. அதற்கப்பால் அகப் புற இலக்கியக் கொள்கைகளைப் 'பாடலுட் பயின்றவை நாடி' வரையறுத்துப் புலன் நன்குணர்ந்த புலமையோருடன் ஒப்பிட்டு விளக்குதற்கு யாரும் முயன்றிலர். ஒருவர் விளக்கியதையே மற்றவரும் 'தம் சொந்தச் சொற்களால்' விளக்குகின்றாரே தவிர, ஒருவரும் இதுவரை நன்கு விளக்காதவற்றை விளக்குவதற்கு யாரும் முற்பட்டிலர்.

உட்பிரிவுகள்

கைக்கிளை, முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல், பாலை, பெருந் திணை என அகத்திணை பாகுபடும். வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் எனப் புறத்திணையும் ஏழு வகைப்படும். பிற்காலத்தில் வெட்சியுடன் கரந்தையையும், உழி ஞையுடன் நொச்சியையும் கூட்டிப் பொதுவியல் ஒன்றும்சேர்த்தனர். மேலும் கைக்கிளை, பெருந்திணையைப் புறத்திலும் சேர்த்துப் பனி-ரெண்டாக்கினர்.

அகத்திணை களவு, கற்பு என இரு கைகோளாகப் பிரியும். களவு (1) காமப்புணர்ச்சி (2) இடந்தலைப்பாடு (3) பாங்கொடு தழுவு

தல் (4) தோழியிற்கூட்டம் என நான்கு வகைப்படும் கற்பு (1) மறைவெளிப்படுதல் (2) தமரின் பெறுதல் என இரு வகைப்படும். பிற்கால நூல்களில் இவ் உட்பிரிவுகள் மேலும் வகைப்படுத்தப் பட்டுள்ளன.

முதல் கரு உரி அமைப்பு

அகப்பாடலில் அமையும் பொருள் முதல் கரு உரி என்று முத்திறப்படும். இவை மூன்றில் உரிப்பொருள் என்பதே பாடலின் அடிக்கருத்து (Theme) ஆகும். மூன்று பொருளும் அமையும் பாடல்களும் உண்டு. முதற்பொருளின்றிக் கருப் பொருளும் உரிப் பொருளும் மட்டுமே அமையும் பாடல்கள் சங்க இலக்கியத்தில் பெரும்பான்மை எனலாம். கருப்பொருளும் இல்லாமல் உரிப் பொருள் மட்டுமே அமையும் பாடல்களும் பல உண்டு. முதலும் கருவும் இன்றியும் பாடல் அமையலாம்; உரிப்பொருளின்றிப் பாடல் அமைய இயலாது.

இவற்றை இன்ன திணைப்பாடல் என்று வகைப்படுத்தும் பொழுது முதல், கரு, உரி என்ற மூன்றும் இருந்தால் முதற் பொருளால் திணை பிரிக்கப்படும் என்றும் கருவும் உரியும் இருந்தால் கருப்பொருளால் திணை வகுக்கப்படும் என்றும் உரிப்பொருள் ஒன்று மட்டுமே இருந்தால் அதனுல் திணை உணரப்படும் என்றும் இளம் பூரணர் விளக்குகிருர். சங்கத்திணைப்பாடல்களில் முதல் கரு உரிப் பொருள்கள் எங்ஙனம் அமைகின்றன என்பது கற்று இன்புறத்தக்க தாகும்.

நிலமில்லாத கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் ஏனைய நிலமுள்ள திணைப்பாடல்களில் கலந்து இடம் பெறுகின்றன. கலித்தொகை யில் குறிஞ்சியில் கைக்கிளையும் நெய்தலில் பெருந்திணையும் இடம் பெறுகின்றன. ஏனைய தொகை நூல்களில் கைக்கிளை, பெருந்திணை எனத் துறை குறிக்கப்படவில்லை. எனினும் எவ்வெத் திணையில் இவை கலந்துவருகின்றன என்பது ஆராயத்தக்கது.

நாடக மாந்தர்கள் கூற்றுமுறை

அகத்திணையில் இடம்பெறும் மாந்தர்களைப் பற்றியும், அவர் களின் பண்பு நலன், செயன்முறை, பங்கு எந்தகையனவாக அமைய வேண்டும் என்பதையும் தொல்காப்பியம் கோடிட்டுக் காட்டுகிறது.

களவில் தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி, பார்ப்பான், பாங்கன் என்ற அறுவரும் கூற்றிற்குரிமையுடையோர் ஆவர். கற்பில் பாணன், கூத்தன், விறலி, பரத்தை, அறிவர், கண்டோர் என அறுவரும் முற்கூறிய அறுவருமாகப் பன்னிருவர் கூற்றிற்குரியவர்.

வாயில்களாகக் கற்பில் உதவுபவர் தோழி, தாய், பார்ப்பான், பாங்கன், பாணன், பாடினி, இளையர், விருந்தினர், கூத்தர், விறலி-யர், அறிவர், கண்டோர் என்ற பன்னிருவரும் ஆவர்.

ஊரார், அயலோர், சேரியோர், நோய் அறியும் வேலன் கட்டு விச்சி முதலியோர், தந்தை தமையன் என்பவர் கருத்துக்களைப் பிறர் எடுத்து மொழிவதாக வருமேயன்றி, அவர்கள் நேரே கூறுவதாக இடம் பெறுவதில்லை. தன் நெஞ்சிற்குக் கூறுவதற்கும் ஞாயிறு, திங்கள், கடல், கானல் போன்றவற்றைப் பார்த்துக் கூறுவதற்கும் இடம் உண்டு.

கூற்றிற்குரியவர்கள் யார்யார் என்பதுடன் அவர்கள் யார் யாரிடம் கூறுவர் என்றும் கேட்பதற்குரியவர்கள் யார் யார் என்றும் உவமை, உள்ளுறை கூறுதற்குரிய வரையறை என்ன என்றும் இங்ஙனம் கூற்றுமுறை பலபடியாக விளக்கப்படுகிறது. இக் கூற்று முறைகளைக் கொண்டும் தமிழர் பண்பாடும் நாகரிகமும் எத்தகையன என்பதை உய்த்துணரலாம். இக் கூற்று முறை பற்றிய கல்வியே சங்கத் தொகைப் பாடல்கள் பற்றிய மையக் கல்வி எனலாம். தொல்காப்பியம், பிற்கால இலக்கண நூல்கள், சங்கப் பாடல்கள் இம் மூன்றிலும் உள்ள கூற்று முறைகள் ஒன்றுடன் ஒன்று ஒப்பிடற் பாலன.

புனைவுமுறைக் கோட்பாடுகள்

சங்கத் தொகைப் பாடல்களில் காணப்படும் புனைவுமுறைக் கோட்பாடுகள் வகைதொகைப் படுத்தப்படவில்லை. ஆற்றுப்படை-யும், அதனோடு தொடர்புடைய துறைகளும் ; அறத்தொடுநிலையும் அதனோடு தொடர்புடைய துறைகளும் இவை போலக் கையறுநிலை, பொருள் மொழிக்காஞ்சி, செலவழுங்குதல், பிரிவாற்றுமை என்பன வும் அவற்றுடன் தொடர்புடைய துறைகளும் போன்றவற்றைத் தொகுதி தொகுதியாக எடுத்துக்கொண்டு, அவற்றிலமைந்துள்ள புனைவு முறைகளைக் காண்பது திணை இலக்கியக் கொள்கை ஆராய்ச்சிக்குப் பெரிதும் உதவும்.

குறிப்பிட்ட சில திணை, துறைகளில் குறிப்பிட்ட சில கருத்துகளே திரும்பத் திரும்ப இடம் பெறுகின்றன. பாடற் கருத்துகளைப் பொருட் கூறுகளாகப் (Units) பகுத்து, வரிசைப்படுத்திக் கொண்டே சென்றால் கையறுநிலையில் எத்தனை விதக் கற்பனைப் பொருட்கூறுகள் உள்ளன; அறத்தொடுநிலையில் எத்தனை கூறுகள் உள்ளன என்பனவும் அவற்றுள் எவ்வெப் புலவர் எத்தனை கூறுகள் பயன்படுத்தியுள்ளார் எனவும் பிறர் குறிப்பிடாத கூறுகளைப் பயன்படுத்திய தனித் திறனாளிகள் யாவர் என்பதும் புலனாகும்.

அகத்திணை இலக்கண நூல்களில், அதன் அடிப்படை விதிகள் எல்லாம் வரன் முறையாகத் தரப்பட்டிருப்பதால், அவற்றைத் திரும்பவும் உரைநடையில் தரவேண்டியதில்லை. இங்ஙனம் கற்று, அறிந்து கூறக்கூடிய திணை இலக்கியக் கொள்கைகளைக் கண்டு பிடித்து, நிரல்பட எழுதி, விளக்குவது இன்றியமையாததாகும்.

அகத்திணை, புறத்திணை சார்ந்து பல்வேறு நிலையில் பல நூல்கள் தோன்றியுள்ளன. அடிக்குறிப்பிட்டோரும் பல புதுமைகள் புரிந்துள்ளனர். இவை அனைத்தையும் – மூலநூல், உரைநூல், விளக்கநூல், அடிக்குறிப்பு – நன்கு கற்று, இவற்றில் வருகின்ற இலக்கியக் கலைச்சொற்களனைத்தையும் எடுத்துத் தொகுத்து, அகர வரிசைப்படுத்திச் சிறு விளக்கத்துடன் தருவது மிகவும் பயன்படும். 'திணை இலக்கியக் கலைக் களஞ்சியமாக' அது மிளிரும். இது பலர் கூடி, அரிதின் முயன்று உருவாக்கக் கூடிய பெரிய பணியாகும். அங்ஙனம் ஒன்று தொகுக்கப்பட்டால் அது 'திணை இலக்கியக் கொள்கை' ஆய்வுக்குப் பெரிதும் துணையாக அமையும்.

4. தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடுகள்

திணை இலக்கியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தொல்காப்பியர் தரும் கோட்பாடுகள் பலவாகும். அவற்றுள் பல இலக்கியம் அனைத்திற்கும் பொதுவானவை. அத்தகைய பத்துக்கோட்பாடுகள் மட்டும் இங்குச் சுருங்கிய அளவில் விளக்கப்படுகின்றன. இவையும் இவற்றின் உட்பிரிவுகளும்கூட மிகவிரிவாகத் தனித்தனியே ஆராய்ந்து கற்கத்தக்கன. எனினும் 'கோட்பாடு' என்ற நோக்கில், இவற்றை அணுகும் மனப்பான்மையை விளைவிக்கவும் பின்னர் பிறர் மொழிக் கோட்பாடுகளோடு ஒப்பிடுதற்கு உதவியாகவும் இவை இங்கு அறிமுகப்படுத்தப் படுகின்றன.

முன்னம், மரபு, உவமை, நோக்கு, உள்ளுறை, இறைச்சி, மெய்ப்பாடு, வண்ணம், வனப்பு, யாப்பு என்ற இப்பத்துக் கோட்பாடுகளில் ஒரு சிலவற்றைத் தனித்தனி இயல்களில் தொல்காப்பியர் விளக்கியுள்ளார். மரபு, உவமை, மெய்ப்பாடு என்பன அவை. உவமைக் கோட்பாடு பிற்காலத்தில் அணிக்கோட்பாடாக வளர்ச்சி பெற்றுளது. எனவே அதன் மறுபெயர் அணிக்கோட்பாடு என்றும் கூறலாம். சங்க இலக்கியத்தில் உவமை அணி தவிரப் பிற அணிகள் பலவும் உள்ளன. மரபு என்பது தொல்காப்பியர் கருத்துப்படி சொல்லாட்சி பற்றிய கருத்தாகும். எனினும் அவர் தந்துள்ள விளக்-கங்கள் சிலவற்றின்படி மரபு (Tradition and Convention) இலக்கிய மரபுக் கோட்பாடாகக் கொண்டு சிந்திக்க இடம் தருகின்றது.

முன்னம், நோக்கு என்பனவற்றை ஒவ்வொரு நூற்பாவிலே தான் ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். எனினும் தனித்தனியே மிக விரித்து விளக்குவதற்கு இவை இக்காலப் பார்வையில் இடம் தருகின்றன. நோக்கு என்பதைத் தமிழ் இலக்கியம் பேணிய பெருஞ்செல்வம் என்று கூறி மகிழலாம். பிறமொழி இலக்கியக் கோட்பாடுகளைப் படித்துவிட்டு, இவற்றையும் கற்கும்பொழுதுதான் இவற்றின் சிறப்புகள் முற்றிலும் புலனாகின்றன. எதிர்காலத்தில் தமிழ் இலக்கியக் கொள்கைகளும் கோட்பாடுகளும் பற்றிய வரலாறும் தனித்தனிக் கொள்கைவிளக்க நூல்களும் தோன்றக்கூடும் என எதிர்பார்ப்பதில் தவறின்று. அத்தகையதொரு இலக்கியக்கல்விக்குத் தோற்றுவாயாகவும் முதற்படியாகவும் இச்சிறு விளக்கம் அமைதல் கூடும்.

1. முன்னம்

சங்க அகத்திணைப் பாடல்களுக்கு "யார் கூற்று, யாரிடம் கூறியது, யாது காரணத்தால் கூறியது" என்பனவற்றை விளக்கும் அடிக்குறிப்பு, ஒவ்வொரு பாடலுக்கும் அடியில் கொடுக்கப் பட்டிருக்கிறது. இதனை இடைக்காலத்தில் தொகுத்தவரோ, உரை எழுதியவரோ, பிறரோ எழுதிச்சென்றுள்ளனர். ஆசிரியரே அடிக்குறிப்பை எழுதுவதில்லை. பிறகு எவ்வாறு அவை எழுதப்பட்டன? பாடலைப் படித்ததும் 'இது யார் கூற்று, யாரிடம் கூறியது' என்பதைப் படிப்பவர் உணருமாறு பாடலை எழுதவேண்டும். பாடலில் அதை உணர்வதற்குரிய 'வழி' குறிப்பாக இருக்கவேண்டும். இவ் உத்தியை 'முன்னம்' என்பர்.

> **"இவ்விடத்து இம்மொழி இவர்இவர்க்கு உரியஎன்று**
> **அவ்விடத்து அவரவர்க்கு உரைப்பதை முன்னம்"** (1463)

முன்னம் என்பது குறிப்பு எனப் பொருள்படும். இந்தச் சூழலில் அஃதாவது களவில், கற்பில், பிரிவில் என இடம் நோக்கியும் இந்த நேரத்தில் எனக் காலம் நோக்கியும் இவர்க்கு இம்மொழி உரியது எனத்தேர்ந்து, அவர் கூற்றாக அம்மொழியை உரைப்பதே முன்னமாகும். "இடமும் காலமும் உணர்ந்து கேட்போர்க்குத் தக்கவாறு மொழிதலும் செய்யுளுறுப்பாம்", என்பர் இளம்பூரணர். இதனை மேலும் தெளிவாகப் பேராசிரியர் விளக்குகின்றார்: "யாதோரிடத்தானும் யாதானுமொரு மொழி தோன்றியக்கால், இம்மொழி சொல்லுதற்குரியாரும் கேட்டற்குரியாரும் இன்னாரென்று அறியுமாற்றான் அங்ஙனம் அறிதற்கு ஓரிடம் நாட்டி, அவ்விடத்துக் கூறுவார்க்கும் கேட்பார்க்கும் ஏற்றவுரை செய்யுட்கு ஈடாகச் சொல்லுவது முன்னம் என்றவாறு". ஒரு பாடலைப் படித்ததும் இது யார் கூறியதாக இருக்கலாம்; யாரிடம் கூறியதாகலாம்; எக் காரணத்தால் கூறப்பட்டிருக்கலாம் என்பனவற்றைப் படிப்போர் உய்த்துணரப் பாடலில் இடமிருக்க வேண்டும். அவ்வாறு படைப்பது திணையிலக்கியப் படைப்பாளி கடமையாகும். இது புறத்திணைக்கும் உரியதென்பது பேராசிரியர் கருத்து.

இக் கோட்பாட்டின் நாடகத்தன்மை சிந்திக்கத் தக்கதாகும். நாடகமாந்தர் பண்பு நலன் (Characterisation) பற்றியும் அறிந்திருந்தாலன்றி, கூற்றின்மூலம் கூறியவர் யார் என உணரவைக்க

முடியாது. தொல்காப்பியர் முன்னதாக 'இடம்' எனவும் 'காலம்' எனவும் கூறும் உறுப்புகள், இதனுடன் ஒருங்குவைத்து எண்ணத் தக்கன. ஒரு பாடலில் ஒரு நிகழ்ச்சியே இடம் பெறவேண்டும். அகமாயினும் புறமாயினும் ஒரு பொருள்மேல் தொடங்குதல் 'ஒரு நெறிப்பட்டு' எனப்படுகிறது; அஃதொன்றையே சொல்லி முடிப்பது 'ஓரியல் முடிதல்' எனப்படும். இங்ஙனம் யாதானும் ஒரு வினை நிகழ்ச்சியை மட்டும் புனைவதே இடமெனப்படுகிறது.

''ஒருநெறிப் பட்டாங்கு ஓரியல் முடியும்
கரும நிகழ்ச்சி இடமென மொழிப'' (1457)

இதனை அடுத்துக் 'காலம்' என்னும் உறுப்பை,

''இறப்பே நிகழ்வே எதிரது என்னும்
திறத்தியல் மருங்கில் தெரிந்தனர் எள்ளப்
பொருள் நிகழ்வு உரைப்பது காலம் ஆகும்.'' (1458)

என்று விளக்குகிறார். ஒரு பாடலில் நிகழ்ச்சி ஒருமையும், காலப் பொருத்தமும் அமைய 'இஃது இன்னார் கூற்று' எனவும் உணருமாறு படைப்பது நுட்பமான உத்திகள் பற்றிய கலைத்திறமையாகும்.

அரிஸ்டாடில் தம் 'கவிதையியல்' (Poetics) நூலில் காப்பியத்திலும் சிறப்பாகத் துன்பியல் நாடகங்களிலும் (Tragedy) அமைய வேண்டிய 'நாடகவொருமைகளை' (Unity of Drama) விளக்கியுள்ளார். களவொருமை (Unity of action) மிக இன்றியமையாத தென்பர்; கால ஒருமையையும் (Unity of Time), இட ஒருமையையும் (Unity of place) இதனுடன் இணைத்து மிக நீண்ட நாடகமாயினும், காப்பியமாயினும் ஒருமைப்பாடு உடையதாகப் படைப்பதை, அரிஸ்டாடில் வலியுறுத்தினார். சிறுசிறு பாடல்களாயினும் பத்துப்பாட்டில் வருவனபோல் நெடும்பாடல்களாயினும், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை போன்ற காப்பியங்களாயினும் இக் களன், இடம், முன்னம் அனைய உத்திகளைப் பொருந்துமாறு படைக்க வேண்டும் என்ற தொல்காப்பியர் கருத்து, முற்கூறிய அரிஸ்டாடில் கருத்துடன் ஒப்பிட்டு மேலும் ஆராயத்தக்கதாகும். பதுமனார் பாடிய குறுந்தொகைப் பாடல் இது :

''நள்ளென் றன்றே யாமம்; சொல்லவிந்து
இனிதடங் கினரே மாக்கள்; முனிவுஇன்று

நனந்தலை உலகமும் துஞ்சும்
ஓர்யான் மன்ற துஞ்சா தேனே'' (குறு : 6)

''இரவும் செறிவுடையதாயிற்று; மக்களும் ஆரவாரம் அடங்கி இனிதே உறங்கினர்; அகன்ற இடத்தையுடைய உலகிலுள்ள உயிர்களனைத்தும் வெறுப்பின்றித் தூங்கலாயின; நிச்சயமாக யான் ஒருத்தியே உறங்காது வருந்துபவள் ஆயினேன்!'' என்ற இப் பாடலைப் படிக்கும்போது, இதன் நாடகச் சூழல் நம்மால் நன்குணரப்படுகிறது. தலைவி தலைவனைப் பிரிந்து ஊண், உறக்க மின்றி வாடுகின்றாள்; தன் அவலநிலையைத் தனக்கு மிகவும் நெருங்கியவளாகிய தோழியிடம் அவள் வெளியிடுகிறாள். பிற–ரெல்லாம் இனிதாகவும், முடிவின்றியும் உறங்குவதாகக் குறிப்பிடு வதால் இவள் துன்பத்தால் துவள்கிறாள் என்பதும் தலைவன் குறிப்பிட்டவாறு வாராமையால் வாழ்வில் வெறுப்புற்றுள்ளாள் என்பதும் புலனாகின்றன. நள்ளெனச் செறிந்த யாமம் தலைவரின்மையால் வறிதே கழிந்து துன்புறுத்துகிறது.

மேலும் 'யாமம்' குறிஞ்சிக்குரிய சிறுபொழுது. எனவே களவுக் காலத்தில் தலைவன் வரையாமல் பிரிந்ததுபற்றியதாக இத் துயரம் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். இங்ஙனம் அகத்திணையிற் பழகியவர் உய்த்துணர இப்பாடலில் இடமிருக்கிறது. இப் பாடலுக்கு முற்காலத்தில் துறைவகுத்தவரும் ''வரைவிடைவைத்துப் பிரிந்தவழி ஆற்றாளாகிய தலைமகள் தோழியை நெருங்கிச் சொல்லியது'' என இங்ஙனம் உய்த்துணர்ந்தே, பொருத்தமுற எழுதியுள்ளார்.

சில பாடல்கள் உய்த்துணருங்கால் வேறு ஒரு கருத்தையும் உணர்த்தலாம். வெளிப்படையாகக் கூறாமல் இங்ஙனம் மறைத்துக் குறிப்பாகக் கூறுவதிலேதான் கலைத்திறமை இருக்கிறது ; அதனை முயன்று உய்த்துணர்வதிலேதான் இலக்கிய இன்பமும் உளது.

இன்றைய புதுக்கவிதை சார்ந்த புதுத்திறனாளிகள் இதனை 'இருண்மை' (obscurity) என்ப. முன்னம் எனச் சுட்டுவதே பொருத்தமாகும். நவில்தொறும் நூல்நயமாகி இன்பம் பயக்க உதவு வதே இத்திறன் ஆகும். இதுவோ, அதுவோ என ஐயப்பட வைப்பதும், ஒன்றுமே புரியாமல் அடிப்பதும் இருண்மை ஆகாது. மிகக் குறிப்பாகவேனும் படைப்பாளி உண்மையைப் பொருத்தி வைத்து, அடிமனத்திலாலேனும் படிப்பாளி அதை உணரச்செய்வதே முன்னமாகும்.

குறுந்தொகை முதற்பாடல் மிக நுட்பமாக இம் முன்னம் என்ற கோட்பாட்டைக் கொண்டு படைக்கப்பட்டுள்ளது.

"செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த
செங்கோல் அம்பிற் செங்கோட்டு யானைக்
கழல்தொடிச் சேஎய் குன்றம்
குருதிப் பூவின் குலைக்காந் தட்டே" (குறு : 1)

திப்புத்தோளார் பாடிய இப்பாடலில் முதல் மூன்றடிகள் முருகன்புகழ் பாடுகின்றன: "போர்க்களத்தில் இரத்தவெள்ளம் பெருக அவுணர்களைக் கொன்று அழித்த, குருதி தோய்ந்த அம்பினையும், சிவந்த கொம்புகளுடைய யானைகளையும் உடையவன் ; கழலுமாறு நெகிழ அணிந்த தொடிகளையுடையவன் முருகன்." இறுதி அடியிலே மட்டும் தான் அகப்பாட்டுச் செய்தி வருகிறது: "அம்முருகனுடைய குன்றம் இரத்தம்போல் பூக்கும் காந்தள் குலைப்பூக்களை நிறையவுடையது" - இதை வைத்துக் கொண்டு, முற்கூறியவாறு அனைத்தையும் யூகிப்பது கடினமே. எனினும் அகத்திணையில் பழகியவர்கட்கு இது எளிதாகும். இது தோழியின் கூற்றாகும் ; தலைவனைப் பார்த்துக் கூறுகிறாள். அவன் தன் கையிலே காந்தள்பூக்களால் ஆகிய தழையுடையைக் கையுறையாக வைத்துக்கொண்டு நிற்கிறான். தோழி அதைப் பார்த்து, அக் கையுறையை ஏற்றால், அவனது களவொழுக்கத்திற்குச் சம்மதிப்பதாகும் என்று கருதி,' அது வேண்டாம்' என மறுக்கிறாள். அதையே அவள் "இக் காந்தட்பூக்கள் எங்கள் மலையிலும் மிகுதியாக உள்ளன" என ஒரே வரியில் கூறி மிக நாகரிகமாக மறுக்கிறாள். ஒருவர் ஒன்றைப் பரிசாகத் தரும்போது, "எங்களிடமும் நிறைய இருக்கிறது" என்று குறிப்பாக மறுக்கிறோமல்லவா ? அதைப் போன்றது இது.

எனவே, இதற்குத் துறைவகுத்த சான்றோர் "தோழி கையுறை மறுத்தது" என எழுதினர். ஆனால் நச்சினார்க்கினியர் இதே பாடலுக்குத் தொல்காப்பிய உரையில் "இது தோழி தலைவியை இடத்துய்த்து நீங்கியது" என்று குறிப்பிட்டு, எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். இதன்படி, "முருகனது குன்றின்மேல் குருதிபோற் பூக்கும் காந்தள் பூக்கள் உள்ளன. நான் அப்பூக்களைப் பறித்துவர மேலே மலையுச்சிக்குச் செல்கின்றேன். அது தெய்வம் உறையும் இடமாதலின் நீ அங்கு வரக்கூடாது. நீ இங்கேயே நில்" என்று கூறித்

தோழி தலைவியைப் பிரிகின்ருள் என்று பொருள். களவு ஒழுக்கத்தில் தலைவன் வருகையை அறிந்ததும், தோழி இங்ஙனம் தலைவியைத் தனித்துநிற்க விடுத்துப் பிரிவதையே 'இடத்துய்த்து நீங்கியது' என்பர். அஃதாவது தலைவன் தலைவியோடு கூடுவதற்குரிய குறியிடத்தில் தலைவியை விட்டுவிட்டுத் தோழி நீங்குவதாகும். இவ்இரண்டிலும் முன்னைய குறிப்பு சிறப்பாக இருக்கிறது. இவ்வாறு அவரவர் சிந்தித்து இடத்தைப் புரிந்து கொள்ள, வழியமைத்து விடுவதே 'முன்னமா'கும்.

இவ்வாறு பொருள் கொள்ளும்போது இன்னும் பாட்டு நயம் சிறக்கிறது. எனவே 'முன்னம்' என்ற கோட்பாடு நாடகத்திற்கு எத்துணைச்சிறப்புடைய உத்தி என்பதையும் திணைப்பாடல்களில் அதன் இன்றியமையாமையையும் நாம் உணர்தல் கூடும். புறப்பாடல்களிலும் அதுதோன்றிய சூழலை இம் 'முன்னம்' என்ற உத்திமூலமே நாம் உணர்தல் கூடும்.

2. மரபு

இலக்கியத்தில் 'மரபு' என்பது மிகவும் இன்றியமையாததாகும். தொல்காப்பியர் இம் மரபினை நேர்முகமாகவும், மறைமுகமாகவும் அடிக்கடி வலியுறுத்திச் செல்கிருர். ஆங்கிலத்தில் ஜான் லிவிங்ஸ்டன் லூயிஸ் எழுதிய 'இலக்கியத்தில் மரபும் புரட்சியும்' (Convention and Revolt in poetry) என்ற நூலும்; அறிஞர் டி.எஸ். எலியட் எழுதிய 'மரபுவழியும் தனித்திறனும்' (Tradition and Individual Talent) என்ற கட்டுரையும் போல்வன இம் மரபு பற்றி நன்கு விளக்குவன.

தொல்காப்பியர் 'வழக்குவழிப் படுதல் செய்யுட்குக் கடனே' என்று கூறுகிருர். உலகவழக்காகிய சமுதாய மரபு இலக்கியத்தில் அடிப்படை மரபாகும் என்பதை இதனுல் அறியலாம்.

"வழக்குஎனப் படுவது உயர்ந்தோர் மேற்றே
நிகழ்ச்சி அவர்கட் டாக லான" (1592)

என்ற தொல்காப்பியர் கருத்தும் சிந்தித்தற்குரியதாகும். இளம்பூரணர் வழக்குமரபு, செய்யுள்மரபு என இதனை இரண்டாக்கி முன்னைய வழக்கு மரபு (சமுதாயமரபு) சிறுபான்மை வரும் என்றும்

செய்யுள்மரபு ஒழியவரின் அது வழுவாம் எனவும் தொல்காப்பியர் கூறியிருப்பதாக விளக்குகிறார். மேலும் இந்நூற்பாவின்படி "வழக்கென்று சொல்லப்பட்டது உயர்ந்தோர் வழக்கினை எனவும் இழிந்தோர் வழக்கு வழக்கெனப் படாதெனவும்" இளம்பூரணர் எடுத்துக் காட்டுகிறார்.

சொன்மரபு

தொல்காப்பியர் 'மரபு' என்ற கோட்பாட்டைச்சிறப்பாகச் சொற்களை ஆளும் முறைக்கே உரித்தாக்குகிறார்.

மரபே தானும்
நாற் சொல் இயலான் யாப்புவழிப் பட்டன்று" (1337)

இயற்சொல், திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல் என்னும் நால் வகைச்சொற்களால், பாடல்களை யாப்பது பற்றியதே இம் மரபு ஆகும். பேராசிரியர் பெயர், வினை, இடை, உரி என்ற நான்கு சொற்களை மரபறிந்து ஆள்வதும் இதிலடங்கும் என்பர். செய்யுளின் சந்த இயல்புக்கு ஏற்ப ஆளுமிடத்தும், உலகவழக்கிற்போலவே தொடர்களை ஆளுதல் வேண்டும் என்றும்; சொல் மரபே அன்றிப் பொருள் மரபும் இதிலடங்குமென்றும் கூறுவர் பேராசிரியர். ஒரு காலத்து வழங்கும் சொல் பிறிதொரு காலத்தில் வழங்காமற் போதலும், ஓரிடத்து வழங்கும் சொல் பிறிதோரிடத்து வழங்காமையும் உண்டு. இனி பொருளும் இவ்வாறே காலத்தானும் இடத்தானும் வேறுபடுதலுடையது. எனவே சொல்லும் பொருளும் மரபுவழிப் படினே விளங்கும் என்ற பேராசிரியர் கருத்து ஆழ்ந்து சிந்தித்தற் குரியதாகும்.

"மரபுநிலை திரிதல் செய்யுட் கில்லை"----: (1590)

என்ற தொல்காப்பியர் கருத்து, சொல்லாட்சிக்கு மட்டுமன்றி செய்யுள் வழக்கு அனைத்திற்கும் பொருந்தும். பேராசிரியர் இதற்குத் தரும் விளக்கமும் இதனை வலியுறுத்தும்.

"மரபுநிலை திரியின் பிறிதுபிறிதாகும்" (1591)

சொல்லாட்சி மரபுகளை ஆண்பாற்பெயர்கள், பெண்பாற்பெயர்கள் இளமைப்பெயர்கள், புல் மர வகைகளின் உறுப்புப்பெயர்கள் எனப் பல வகைப்படுத்தித் தொல்காப்பியர் விளக்குகிறார். அகத்திணைப் பாடல்களில் கருப்பொருட்களை எடுத்தோதும் முறை இருப்பதால்,

அதற்கு இம் மரபியல் வழிகாட்டுகிறது. எனவே மரபுநிலை திரிதல் என்பது இச்சொல்லாட்சி மரபை மாற்றியுரைத்தல் என்று பொருள் படும். அங்ஙனம் நினைத்தபடி மரபை மாற்றியுரைத்தால், பொருள் வேறுபட்டு விளங்காமற் போய்விடும் என்ற இக் கருத்து,இலக்கியம் மரபை விட்டு எந்நிலையிற் பிரிந்தாலும் பொருள் பிறிதுபிறிதாகி விளங்காமற் போகும் என்பதையும் குறிப்பால் உணர்த்துகிறது.

மரபும் வளர்ச்சியும்

மரபு என்பது அடிமரமும் வேரும் போன்றது. பூவும் கனியு மாய் எவ்வளவு பூத்துக் குலுங்கினாலும் முன்னையவற்றை விடுத்து அவை அமைவதில்லை. மரபு மீறுதல் என்பதும் முன்னைய அடிப் படையை வைத்தே செயற்படுவதாகும். மரபில் வளர்ச்சி காட்டுவதே இலக்கியத்தில் தனித்திறன் வெளிப்பாடாகும்.

'அம்பு போன்ற கண்கள்' என்பது மரபு. 'மாவீழ்த்துப் பறித்த பகழி அன்ன, சேயரி மழைக்கண்,' என்பது வளர்ச்சி. அவ் வுவமையை மேலும் அழகுபடுத்துவதில் புலவர் தம் தனித்திறமை யை வெளிப்படுத்தியுள்ளார். மரபு என்பது என்ன, மரபை மீறு தல் என்பது யாது, தனித்திறனை வெளிப்படுத்துவது என்பது எவ் வாறு- என்பனவெல்லாம் மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர்களால் மிகுதி யாக ஆராயப்பட்டுளது.

தொல்காப்பியர் பாலைத்திணையின் பிரிவுபற்றிய கூற்றுகளை, அகத்திணையியலில் விளக்கும் போது, கீழ்வரும் கருத்தையும் கூறியுள்ளார்:

> **"மரபுநிலை திரியா மாட்சிய வாகி**
> **விரவும் பொருளும் விரவும் என்ப"** *(991)*

பாலைத்திணையில் முல்லைத்திணைக் கருத்துகள் போல்வன, காலப்-போக்கில் விரவி வருவதை இதன் மூலம் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடு-கிறார். எனினும் இதன் கருத்தைப் பொதுவாக இலக்கிய வளர்ச்சிக்கும் ஏற்றிப்பார்க்க வாய்ப்பிருக்கிறது. முன்னைய மரபு 'திரியாமல்' காக்கும் மாட்சிமை உடையனவாய்ப் புதிய பொருள்கள் விரவிவரவேண்டும்.

இலக்கியத்தை ஒரு குளம் அல்லது ஏரி என்று வைத்துக் கொள்வோம். அதற்கு ஊற்றுநீராகிய பழம் மரபும் வேண்டும்.

மழைநீராகிய புதிய திறமைகளும் வேண்டும். வேற்றுநீராகிய புரட்சிமிக்க பல்வேறு கருத்துகளும் பலகால்களாக ஓடிவந்து கலக்கவேண்டும். எங்ஙனமாயினும் பழைய நீர் நிலேயே பெருகும்; பொலிவுபெறும்; மணம் பெறும். இவை கலந்த பிறகு எது ஊற்றுநீர்; எது வேற்றுநீர் என்று பிரிக்கமுடியாது. 'நிலத்தியல்பால் நீர்திரிந்து அற்ருகும்' என்பது போல், இவைஅனைத்தும் ஒன்றுகலந்து பழைய சுவையும் மணமும் நிறமும் உடையவாய் மாறுவதுறுதி. சிறுகதையும் புதினமும் புதியவரத்து என்ருலும், அவை தமிழ்மண்ணின் இயல்பை ஒட்டியே அன்ருே வளரக் காண்கிருேம்? சமுதாய மரபு இலக்கியத்திலும் இலக்கியமரபு அதன் வளர்ச்சிநிலேகளிலும் படிவதென்பது நாம் விரும்பி ஏற்பதோ, வெறுத்து ஒதுக்குவதோ அன்று. அது பரிணுமத் தன்மை; கூர்தலறக் கோட்பாடு; இயற்கையின் நிகழ்ச்சி. எனவே நாம் சாய்க்கடையைக் கூடச் சாய்க்கலாம்; நிலேபெறுவதுதான் நிலேபெறும். இவ் உண்மை புலனுகில் இலக்கிய நீர்நிலேயைக் கழிவுநீரால் தூய்மை போக்கவோ, இலக்கிய வானில் கெட்டகாற்றைப் பரப்பி நலத்தைக் கெடுக்கவோ திறமைமிக்க படைப்பாளிகள் முயற்சி மேற்கொள்ளார் என்பது திண்ணம்.

3. உவமை அல்லது அணிக்கோட்பாடு

'போலச் செய்தல்' என்னும் உள்ளுணர்வால் உருவாவனவே கலேகள் என்பர். இலக்கியம் வாழ்வையும் கலேகளேயும் பார்த்து அவைபோலத் திரும்பவும் படைக்க முயல்வதால் தோன்றும் நுண்கலேயாகும். இதனுல் இலக்கியத்தில் உவமைத்தன்மை ஒன்றி இணேந்து காட்சி அளிக்கிறது. வடமொழியில் நாடகத்தை 'ரூபகம்' என்று குறிப்பிடுவதாலும் இதை உணரலாம்.

முன்னர்த் தமிழ் இலக்கிய அடிப்படைக் கொள்கைகளில் விளக்கியதுபோல், உவமையை 'அணி' என்று கொள்ளாது, பொருளுறுப்பாகவே கொள்கிருர், தொல்காப்பியர். பிற்காலத்தில் அணி இலக்கணக் கோட்பாடு பெருவளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. அதற்கேற்பத் தொல்காப்பியர் கருத்தை விளக்கியும் மேலும் வளர்த்தும் தமிழில் 'அணிக்கோட்பாடு' வளரச் செய்யாதது ஒரு குறையேயாகும். டாக்டர் மு. வ. அவர்கள், "ஆயின் தமிழ்மொழி வளம் பெறுவதற்கு ஏற்றவகையில் அணி யிலக்கணத்தின் வளர்ச்சி

அமையவில்லையே என்பதுதான் வருத்தம் விளைக்கின்றது'', என்பர். தொல்காப்பியர் உவமம் எனக் குறிப்பிடுவது, தமிழ் மரபுப்படி எவ்வாறு அணியிலக்கணமாகக் காலந்தோறும் வளர்ச்சிபெற்றது என்பது நன்கு ஆராய்ந்து எழுதுவதற்குரியதாகும்.

உவமம்: விளக்கம்

இளம்பூரணர் உவமையின் பயன் 'புலன் அல்லாதன புலனுக்குதலும் அலங்காரமாகிக் கேட்டார்க்கு இன்பம் பயத்தலும்'' என்பர். இலக்கியங்களில் ஒன்றை விளக்கித் தெளிவுபடுத்துவதற்கும் அழகுபடுத்துவதற்கும் உவமைகள் ஆளப்படுகின்றன.

''வினை பயன் மெய் உரு என்ற நான்கே
வகைபெற வந்த உவமைத் தோற்றம்'' (1222)

உவமம் தொழிலும் பயனும் வடிவமும் நிறமும் என்ற நான்கின் அடிப்படையில் பிறக்கும்:

புலிபோலப் பாய்ந்தான்	(வினை அடிப்படையினால் வந்தது)
மழைபோலக் கொடுக்கும் கை	(பயன் ,,)
துடி போலும் இடை	(வடிவம் ,,)
தளிர்போலும் மேனி	(நிறம் ,,)

மேலும் இளம்பூரணர் ஐம்புலன்களாலும் மனத்தாலும்அறிந்து உவமை கூறப்படும் என்பதைத் தெளிவாகக் கூறுகிறார்.

பவளம்போல் சிவந்த வாய்	(கண்ணால் அறியப்பட்டது)
குயில்போன்ற மொழி	(செவியால் ,,)
வேம்புபோலக் கைக்கும்	(நாவினால் ,,)
தீப்போலச் சுடும்	(மெய் தீண்டுதலால் ,,)
ஆம்பல்போல் மணக்கும் துவர்வாய்	(மூக்கினால் ,,)

''தம்மில் இருந்து தமதுபாத்து உண்டற்றால்
அம்மா அரிவை முயக்கு'' (குறள் : 1107)

''அரிவையைத் தழுவிக்கொள்வதால் அடையும் இன்பம், தமது சொந்த வீட்டிலிருந்து, தாமே தேடிய பொருளைக்கொண்டு,

6. டாக்டர் மு. வ., 'அணியிலக்கணம்'; Professor P. Sundaram Pillai Commemoration Volume. Madras–1957. பக் : 157.

பகுத்துண்ணும்போது பெறும் இன்பம் போன்றது." இது மனத்தாலறியப்பட்ட உவமை.

இவ்வுவமைகள் ஒரு காரணம் கருதி மட்டுமல்லாமல் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட காரணங்கள் கருதியும் அமைதல் கூடும். எப்பொழுதும் எதுபற்றி உவமை கூறுகிறோமோ அப்பண்பில் உயர்ந்ததையே உவமை கூறவேண்டும். 'நாய் போலும் நன்றியறிதல்' என்பது குற்றமாகாது, நன்றியறிதலில் அது சிறந்ததாகலின். ஒன்றற்கு உவமை கூறும்பொழுது அதன் சிறப்பையோ, அழகையோ, காதலையோ, வலிமையையோ புலப்படுத்தவும் அல்லது அதன் தாழ்வை வெளிப்படுத்தவும் உவமை கூறப்படும். தொல்காப்பியர் முப்பத்தாறும் அதற்கு மேற்பட்டனவுமான உவம உருபுகளைத் தொகுத்துக்கூறி, அவற்றை எவ்வெவ்விடத்தில் எவ்வெவ் உவமைக்குப் பயன்படுத்தவேண்டும் என்றும் விளக்குகிறார்.

உவமையின் பொருளை உணரும்போது, மரபுவழியோடு ஒட்டிப் புரிந்துகொள்ள முயலவேண்டும். உவமையும் பொருளும் தம்முள் சமமாக இருக்கவேண்டும். உவமை இரு சொல் தொடராக வரின் உவமையும் அது போல வரவேண்டும். இதுபோல உவமையின் அமைப்பு, பொருள், உத்திகளை மிக நுட்பமாகத் தொல்காப்பியர் விளக்குகிறார்.

உவமவியல் : அமைப்பும் கருத்தும்

தொல்காப்பிய உவமவியல் 37 நூற்பாக்களைக் கொண்டது. அவை ஐந்து பகுதியாகப் பிரித்து அறியத்தக்கன. முதற்பிரிவாகப் பத்து நூற்பாக்களில் 'உவமையின் இயல்பு' விளக்கப்படுகிறது. எவ்வெப்பொதுப்பண்புகள் காரணமாக உவமை தோன்றும்? உவமை சொல்ல வேண்டிய அடிப்படை என்ன? உவமை வடிவம் எப்படி அமையும்? எவ்வெவ்வாறு உவமை அமையலாம்? என்பன இம்முதற்பிரிவில் விளக்கப்படுகின்றன.

இரண்டாம் பிரிவு உவம உருபுகள் பற்றியது; ஏழு நூற்பாக்கள் கொண்ட தொகுதி. இதில் ஏறத்தாழ 36 உருபுகளை நிரல் படுத்தி வினை, பயன், மெய், உரு என்ற வகைகட்கு எவ்வெவ்வுருபு வரவேண்டும் என்று விளக்குகிறார்.

மூன்றாம் பிரிவில், ஐந்து நூற்பாக்களில் உவமையை எங்ஙனம் நன்கு, புரிந்து கொள்வதென்பதை விளக்குகிறார். உவமை எண் சுவையும் தோன்றக் கூறப்படும். அடுத்த பகுதியில் உள்ளுறை

பற்றியும் அதன் வகைபற்றியும் உவமையை யார்யார் எந்த அள விற்குக் கூறுதற்குரியர் என்பதையும் ஆசிரியர் ஒன்பது நூற்பாக் களில் விளக்குகின்றார்.

ஐந்தாவதாகிய இறுதிப் பகுதியில் ஆறு நூற்பாக்களில் உவமையில் சிறிது வேறுபட வருவனவும் அடுக்கி வருவனவும் பற்றிய விதிகள் கூறப்படுகின்றன.

உவமை பற்றிய பல அடிப்படை விளக்கங்களை நாம் இவ் வியலில் பெறுகின்றோம். பிற்காலத்தில் தண்டியாசிரியர் உவமை அணி ஒன்றற்கே நாற்பது வகைகள் காட்டியுள்ளார்; உருவகத்திற்கு இருபத்தொரு வகைகள் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவ் அணிகள் பிற அணிகளுடன் கலந்துவரும் கலப்பு அணிகள் பற்றியும் வகைப்படுத்தியுள்ளார். இவைஅனைத்தும் வேண்டாத உட்பிரிவுகள். தொல்காப்பியரின் உவமவியல் கருத்துகளை மட்டுமே மேலும் சிறப் பாக விளக்கியிருந்தால், இன்று நமக்கு விளங்காத பகுதிகள் பல நன்கு விளங்கியிருக்கும்.

சங்க இலக்கியத்தில் உவமை

இலக்கியத்தை அழகுபடுத்தும் முதல் அணி அல்லது தாயணி உவமையேயாகும். அது காலத்தால் மிகவும் முற்பட்டதுமாகும். தொல்காப்பியர் 'உவமவியல்' என ஓரியலே வகுத்திருப்பதுபோலச் சங்கப்பாடல்களிலும் ஏறத்தாழத் தொண்ணூறு விழுக்காடு உவமையே இடம்பெறுகிறது. ஏனைய பத்து விழுக்காடு பிற அணி களும் இடம்பெறுகின்றன என்றாலும் அவற்றுள்ளும் பல உவமையின் வழிப்பட்டனவேயாகும்

வடமொழியிலும் வேத இலக்கியத்தில் – குறிப்பாக இருக்கு வேதத்தில் – உபமம், அதிசயோக்தி, ரூபகம் என்பன காணப்படு கின்றன என்பர். பரதமுனிவர் உபமம், ரூபகம், தீபகம், யமகம் என்ற நான்கு அணிகளை மட்டுமே குறித்துள்ளார். எனவே எம் மொழி இலக்கியத்திலும் 'உவமை'யே தொன்மைமிக்க அணி என்ப தில் ஐயமில்லை.

வெப்பமிக்க பாலைவழியில் மராமரங்கள் இலையெல்லாம் உதிர்ந்து, ஈர்க்கும் கொம்புமாய் வெறுமனே நிற்கின்றன. அவற் றின் நிழல் அடர்த்தியின்றி, வலையைப் பின்னிவைத்ததுபோல் காட்சியளிக்கிறது. அங்கு நிழலும் வெப்பமுடையதாயிருக்கிறது.

''இலையில் மராத்த எவ்வம் தாங்கி

வலைவலந் தன்ன வெங்நிழல் மருங்கின்''(பொருந: (50-51)

உயர்ந்தவர்களின் நட்பு எப்பொழுதும் உயர்வுடையதாகவே இருக்கும். இதற்குத் தாமரையில் மகரந்தப்பொடிகளை எடுத்துச் சந்தன மரத்தில் தேனீக்கள் கூடுகட்டினால் எப்படி இருக்குமோ அதுபோல உயர்ந்தவர் நட்பும் விளங்கும் என நற்றிணை முதற் பாடலில் கபிலர் உவமை கூறுகிறார்:

''தாமரைத் தண்தாது ஊதிச்

சாந்தில் தொடுத்த தீந்தேன்போலப்

புரைய மன்ற புரையோர் கேண்மை''

பாலையாழில் தோலை இழுத்துத் தைத்த இடத்தில் அழகாக ஆணி அறையப்பட்டிருப்பது, அளையின்கண் வாழும் நண்டு, மேலே வந்து எட்டிப்பார்க்கும் போது, அதன் கண்ணைக் கண்டது போல் விளங்குகிறது என்ற உவமை மிக நுட்பமானது:

''அளைவாழ் அலவன் கண்கண் டன்ன

துளைவாய் தூர்ந்த துரப்புஅமை ஆணி'' (பொருந: 9–10)

வேம்பின் அரும்பினை நண்டின் கண்ணுக்கு உவமை கூறுவர்:

''வேப்பு நனை அன்ன நெடுங்கண் நீர்ஞெண்டு'' (அகம்: 176)

என்பது கூர்மையான காட்சியறிவைப் புலப்படுத்தும்.

இதுபோல் நுட்பமாகக் கண்டு, கேட்டு, உண்டு, உயிர்த்து, உற்று அறிந்து கூறிய ஐம்புலன் சார்ந்த உவமைகளைச் சங்க இலக்கியத்தில் மிகுதியாகக் காணலாம். அவை அக்காலப் புலவர்களின் கூரிய புலனுணர்வையும் வாழ்க்கையில் ஆழ்ந்த அனுபவமுடைமையையும் வெளிப்படுத்துவன.

குறுந்தொகையில் காணப்படும் ஓர் உவமை இங்கு எடுத்துக் காட்டத் தக்கது.

''உள்ளார் கொல்லோ தோழி! கிள்ளை

வளைவாய்க் கொண்ட வேப்ப ஒண்பழம்

புதுநாண் நுழைப்பான் நுதிமாண் வள்ளுகிர்

பொலங்கல ஒருகாசு ஏய்க்கும்

நிலங்கரி கள்ளிஅம் காடிறந் தோரே'' (குறு : 67)

சிவந்த அலகில் மஞ்சள்நிற வேப்பம்பழத்தைக் கிளி கவ்வியிருக்கும்காட்சி, பொற்கொல்லன் தன் கூரிய நகத்தில் எடுத்துப் புதுநாணில் கோக்கும் பொற்காசு போல இருந்தது என்ற உவமை 'காட்சியுரு'வாகவே அமைகிறது. இவ் ஐந்து அடிப்பாடலில் பாட்டுக் கருத்து இரண்டே அடிகளிலும் அதற்குப் பின்னணியாகும்இயற்கைப் புனைவு உவமை வடிவில் மூன்றடிகளிலும் இடம்பெறக் காண்கிறோம்.

மனத்திஞலேயே உணர்ந்து, சிந்திக்கக்கூடிய மிகவுயர்ந்த உவமைகளையும் சங்கப் பாடல்களில் காணலாம். பாட்டும் வாத்திய இசையும் ஆடலும் ஒன்றினென்று இணைந்து ஒன்றுபட்டுச் சிறப்பதை ஓர் உவமையின்மூலம் முடத்தாமக்கண்ணியார் பொருநராற்றுப்படையில் விளக்கியுள்ளார். இம் மூன்றினையும் கொட்டாட்டப் பாட்டு என்றும் நிருத்தகீதவாச்சியம் என்றும் கூறுவர். மூவேந்தரும் ஒருங்குகூடி அத்தாணி மண்டபத்தே வீற்றிருந்தால் எவ்வளவு சிறப்பாக இருக்குமோ, அவ்வளவு சிறப்பாக இம் மூன்று கலைகளும் ஒருங்கிணைந்து விளங்கினவாம்.

''பீடுகெழு திருவின் பெரும்பெயர் நோன்தாள்

முரசுமுழங்கு தானை மூவரும் கூடி

அரசவை இருந்த தோற்றம் போல'' (பொருந : 53-55)

சங்கத் தொகைப்பாடல்களில் எண்ணிக்கையிலும் உவமைகள் அதிகம்; அளவிலும் அவையே பேரிடம் வகிக்கின்றன. தொல்காப்பியர் உவமைகளை அடுக்கிக் கூறுவதை விரும்பவில்லை. அவர் 'நிரல் நிறுத்தமைத்தல், நிரல்நிறை, சுண்ணம் போன்ற இடங்களைத் தவிரப் பிற இடங்களனைத்திலும் அடுக்கிய தோற்றம் விடுத்தல் பண்பே' (1257) என்றார். ஆனால் சங்கப் புலவர்கள் ஏதேனும் ஒரு காரணம்பற்றி உவமைகளை அடுக்கிஅடுக்கிக் கூறித் தங்கள் ஆர்வத்தைப் புலப்படுத்துகின்றனர்.

பொருநராற்றுப் படையில் பாலையாழின் ஒன்பது உறுப்புகளுக்குப் பொருந்திய உவமைகளைப் பதினேழு அடிகளுக்குள் (4-20) பொதிந்து வைக்கக் காண்கிறோம். அதே பாட்டின்கண் பாடினியின் கேசாதிபாத வருணனையில், அவளது உறுப்புகளுக்குப் பொருந்திய பதினேழு உவமைகளை இருபத்துமூன்று அடிகளுக்குள் (25-47)

அடுக்கிக்கூறக் காண்கிறோம். சிறுபாணாற்றுப்படையிலும் விறலியர் அழகைப் புனையுமிடத்தில் பத்து உவமைகளைச் சங்கிலித் தொடர்-போலப் (13–31) பின்னிக் கூறக்காண்கிறோம்.

''நிலம் நீர் வளி விசும்பு என்ற நான்கின்
அளப்பரியையே ;
நாள் கோள் திங்கள் ஞாயிறு கனைஅழல்
ஐந்தொருங்கு புணர்ந்த விளக்கத்து அனையை''

(பதிற்று : 14)

என்றாற்போல, ஒன்றற்குப் பல உவமைகளை அடுக்குவதில் அவர்கள் மனமகிழ்ச்சி அடைவதுண்டு.

மண் திணிந்த நிலனும்
நிலனேந்திய விசும்பும்
விசும்பு தைவரு வளியும்
வளித் தலைஇய தீயும்
தீ முரணிய நீரும்
என்றாங்கு,
ஐம்பெரும் பூதத்து இயற்கை போல –
போற்றார்ப் பொறுத்தலும், சூழ்ச்சிய தகலமும்
வலியும், தெறலும், அளியும் உடையோய் ! '' (புறம் : 2)

என்று முறையே உவமைகளையும் உவமிக்கப்படும் பொருள்களையும் நிறுத்தி, நிரல்நிறையாகப் பாடுவதில் அவர்கள் காட்டும் ஆர்வத்-தையும் பலபாடல்களில் காணலாம்.

ஒரு பொருளின் பல உறுப்புகளுக்குத் தனித்தனியே பல உவமைகள் கூறி, அம் முதற்பொருளைக் கண்ணெதிரே கொண்டு வருவதற்கு அவர்கள் முயல்வதுண்டு. யாழ் வருணனை, பாடினி வருணனைகளில் இதைக் கண்டோம். இங்கு மருதம் பாடிய இளங்கடுங்கோ 'ஒரு தாமரை பூத்த தடாகத்தைக்' காட்டும் காட்சி குறிப்பிடத்தக்கது.

'கடல்போன்ற நீர்ப்பரப்பு; நிலத்தில் இறங்கிய கிழங்கிலிருந்து கரும்பினைக் கண்டாற்போல் திரண்ட தண்டு; களிற்றின் செவி-போன்ற பசியஇலைகள்; கழுமரம் உயர்ந்து நிற்பது போன்ற மொட்டுகள்; இடையிடையே முறுவல் பூத்த முகம்போல நிற்கும் பல மலர்கள் இத்தகைய தாமரைபூத்த பழனங்கள்...''

''கடல்கண் டன்ன கண்ணகன் பரப்பின்
நிலம்பக வீழ்ந்த வேர்முதிர் கிழங்கின்
கழைகண் டன்ன தூம்புடைத் திரள்கால்
களிற்றுச் செவியன்ன பாசடை மருங்கில்
கழுநிவந் தன்ன கொழுமுகை இடையிடை
முறுவல் முகத்தில் பல்மலர் தயங்கப்
பூத்த தாமரைப் புள்ளிமிழ் பழனத்து ......'' (அகம் : 176)

சங்கப் புலவர்களின் உவமையார்வம் மிக்குநிற்குமிடம் பிறிதொன்றுண்டு. புறச் செய்திகளை அகப்பாடலில் உவமையாகக் கூறும் புதுமையே அது. பரணர் ஒரு தலைமகன் தலைவியை எவ்வளவோ இரந்தும், அவள் ஊடல்தீராமையால் வெறுப்புற்றமை-யைக் குறுந்தொகைப் பாடலொன்றில் புனைகின்றார். ''எவ்வி என்ற வள்ளலை இழந்த பாணர் தலையில் பூச் சூடாமல் வருந்தியது போல, என் நெஞ்சமே நீயும் வருந்துவாயாக!'', என்று அத் தலைமகன் வாடுகின்றான்.

''எவ்வி இழந்த வறுமையர் பாணர்
பூஇல் வறுந்தலை போலப் புல்லென்று
இனைமதி வாழியர் நெஞ்சே ! மனைமரத்து
எல்லுறும் மௌவல் நாறும்
பல்இருங் கூந்தல் யாரளோ நமக்கே? '' (குறு : 19)

இதில் வேறெங்கும் காணப்பெறாத அரிய செய்தியொன்றும் உண்டு. மகளிர் அழகுக்கு நாடு-நகர்-ஊர்களை உவமை கூறுவது புதுமையன்றோ?

''திரைஇமிழ் இன்னிசை அளைஇ, அயலது
முழவுஇமிழ் இன்னிசை மறுகுதொறு இசைக்கும்

தொண்டி அன்ன பணைத்தோள்,
ஒண்தொடி அரிவை என்நெஞ்சுகொண் டோளே!" (ஐங்.171)
"தேனூர் அன்ன இவள் தெரிவளை" (ஐங்குறு : 54)
"வெல்போர்ச் சோழர் ஆமூர்அன்ன இவள் நலம்"
(ஐங்குறு : 56)

"கைவண் விராஅன் இருப்பைஅன்ன இவள்"
(ஐங்குறு : 58)

சங்கப் பாடல்கள் பலவற்றில் அடிக்கருத்தைவிடத் துணையாக வரும் உவமையே பேரிடம் பெறுவதைப் பல பாடல்களில் காணலாம். அவற்றுள்ளும் ஒருசிலவற்றில் உவமை அடிக்கருத்துடன் இணைந்து நின்று கூறவந்த கருத்தை விளக்குவதும் உண்டு.

ஔவையார் அதியமான் நெடுமான் அஞ்சியின் வெற்றிப் புகழையும் வீரச்சிறப்பையும் மிகச் சுருங்கிய வரிகளில் அழகாகப் புனைய நினைத்தார். அவருக்கு அடிக்கடி காணும் ஒரு யானைக்காட்சி நினைவிற்கு வந்தது. நீர்த்துறையிலே படிந்து குளிக்கும் யானைமீது ஊர்ச்சிறு பிள்ளைகள் நீரை வாரி இறைத்தும் வெண்கோட்டினைக் கழுவியும் விளையாடுவர்; அதே யானைக்கு மதம்பிடித்து விட்டால் யாரும் பக்கத்தில் அணுகக்கூட முடியாது. அஞ்சியும் அப்படிப்பட்டவன்தான். பரிசிலர்க்கு இனியன்; ஒன்னார்க்கு இன்னாதவன். உவமையின்மூலம் சொல்லவந்த கருத்தை விளக்கி அமையும் இப் பாடலுக்கு, உவமையே இன்றியமையாததாய் உயிர்போல அமைந்துளது.

"ஊர்க் குறுமாக்கள் வெண்கோடு கழாஅலின்
நீர்த்துறை படியும் பெருங்களிறு போல
இனியை பெரும ! எமக்கே ; மற்றதன்
துன்னருங் கடாஅம் போல
இன்னாய் பெரும ! நின் ஒன்னா தோர்க்கே" (புறம் : 94)

அகத்திணைப் பாடல் ஒன்றில், அள்ளூர் நன்முல்லையார் தலைவனின் பண்புநலனை, ஓர் உவமையின்மூலம் விளக்குகிறார். அவ் உவமையே பொருளோடு இணைந்து, உயிர்க்கருத்தாக இலங்குகிறது.

நெருஞ்சிமலர் சேய்மையில் பார்க்கும்போது கண்ணுக்கு இனிமையாக இருக்கிறது; அதைக் கண்டு மகிழ்ந்து அருகிற் சென்ருலோ காலில் சுள்ளென்று குத்துகிறது. அதுபோலத் தலைவனும் களவு ஒழுக்கக் காலத்தில் ஆராத காதலுடையவனுக இருந்தான்; திருமணமானபின் பரத்தை ஒழுக்கமுடையவனுய்த் துன்பம் தருபவனுகிவிட்டான்.

''நோம்என் நெஞ்சே ! நோம்என் நெஞ்சே !
புன்புலத் தமன்ற சிறியிலை நெருஞ்சிக்
கட்குஇன் புதுமலர் முட்பயந் தாஅங்கு
இனியசெய்தநங் காதலர்
இன்ன செய்தல் நோம்என் நெஞ்சே ! '' (குறு : 202)

இறுதியாக, இங்ஙனம் 'உவமை' ஆளுதலைச் சங்க காலப் புலவர்கள், எந்த அளவு தனித்திறமையின் சின்னமாகக் கருதினர் என்பதையும் அறிதல் தகும். பெயர் அறியப்படாத புலவர்களுக்கு அவர்கள் சிறப்பாக ஆண்டுள்ள உவமைத் தொடர்களையே பெயர்களாக்கியுள்ளனர். கல்பொருசிறுநுரையார், அணிலாடு முன்றிலார், தேய்புரிப் பழங்கயிற்றினர் போன்ற பெயர்கள் பலவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

தலைவி பிரிவுத்துயரில் வருந்தும் போது தோழி எளிதாக "இக் காமவுணர்வைப் பொறுத்துக் கொள்" என்று அவளுக்கு அறிவுரை சொல்கிருள். இதைக்கேட்ட தலைவி, "எனக்குப் புத்தி சொல்பவர்கட்குக் காமஉணர்வுபற்றிய அனுபவம் இல்லை போலும்? அவர்கள் அவ்வளவு ஆற்றலுடையவர்கள் போலும்! ஆனல் எம்நிலை வேறு. நாங்கள் எங்கள் காதலரைக் காணவில்லையென்றால், மிக்க துன்பம் பெருகியமனத்தோடு, நீர் வெள்ளம் பெருகுமிடத்தில் கல்லில் மோதிமோதி உடையும் சிறுநுரைபோல, மெல்லமெல்ல நைந்து அழிந்து போவோம்!'' என்று கடிந்து கூறுகிருள்.

''காமம் தாங்குமதி என்போர்தாம் அஃது
அறியலர் கொல்லோ ? அனைமது கையர்கொல் ?
யாம்எம் காதலர்க் காணேம் ஆயின்
சிறிதுனி பெருகிய நெஞ்சமொடு, பெருநீர்க்

கல்பொரு சிறுநுரை போல
மெல்ல மெல்ல இல்லா குதுமே'' (குறு : 290)

இப் பாடலில் வரும் 'கல்பொரு சிறுநுரை போல' என்ற உவமையின் தனிச் சிறப்புக் கருதி, இதன் ஆசிரியர் 'கல்பொரு சிறுநுரையார்' எனப்பட்டார்.

இங்ஙனம் உவமை ஆராய்ச்சிக்குச் சங்க இலக்கியம் பெரும் நிலைக்களனாக இருக்கிறது. பேராசிரியர் டாக்டர் ரா. சீனிவாசன் அவர்களின் 'சங்க இலக்கியத்தில் உவமை' பற்றிய ஆய்வுநூல் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

உவமை அணியும் அணி இலக்கண வளர்ச்சியும்

அணிஇலக்கண வளர்ச்சிக்குத் தமிழில் உவமையணி செய்துள்ள உதவி அளப்பரிதாகும். தொல்காப்பியர் உவமையின் பல்வேறு வகைகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

''அகர முதல எழுத்தெல்லாம் ; ஆதி
பகவன் முதற்றே உலகு ''

இம் முதற் குறளில் 'அதுபோல' என்ற உவம உருபு இடையில் வாராததால் இதனைச் 'சுட்டிக் கூறு உவமம்' என்பர்.

''கடந்தடு தானைச் சேர லாதனை
யாங்ஙனம் ஒத்தியோ ? வீங்குசெலல் மண்டிலம்! ''
(புறம் : 8)

என்று 'ஒரீஇக் கூறலும்', ''கூற்றமோ கண்ணோ பிணையோ?...'' எனத் தடுமாறி, ஐயப்பட்டுக் கூறலும் இவைபோல 'வேறுபட வந்த உவமத் தோற்றங்கள்' எல்லாம் 'மரீஇய மரபொடு படுத்துப் பொருளுணரப்படும்' என்பது தொல்காப்பியர் கருத்தாகும்.

'உருவகம்' என்பதை உவமையின்வேறுபட்ட தனிஅணியாகக் கொள்வது வடமொழியில் தொன்றுதொட்டுக் காணப்படுகிறது. தொல்காப்பியர் அதனையும் உவமையின் மாற்றுவடிவம் என்றே கொள்கின்றார்.

''பொருளே உவமம் செய்தனர் மொழியினும்
மருளறு சிறப்பின்அஃது உவம மாகும் '' (1230)

பொருளையே உவமையாக்கிக் கூறினும் அதுவும் உவமையெனவே படும் என்பது தொல்காப்பியர் கருத்து. "ஒருசாராசிரியர் ரூபகம் சொல்லப்பட்டது, உவமை பற்றி வருதலின் இஃது உவமையின் பாகுபாடு என்பது இவ்வாசிரியர் கருத்தாகும்," என இளம்பூரணரும் "இவற்றை வேறு உருவகம் என்றும் பிறர் மயங்குப" எனப் பேராசிரியரும் இவ்விடத்தில் விளக்கம் தருகின்றனர்.

வேறுபல அணிகளும் உவமையினின்றும் கிளைத்தன என்பது அவ்வவ் அணிகளைப் பயில்வார்க்கு நன்கு விளங்கும். பிறிது மொழிதல் அணி என்பது உவமையைக் கூறி உவமேயப் பகுதியை உய்த்துணருமாறு விட்டுவிடுவது. தற்குறிப்பேற்றம் என்பது உவமையாகப் பொருந்துவனவற்றை ஒருசேரக் கூறித் தன் கற்பனையைப் புகுத்திப் புனைவது. வேற்றுமைஅணி என்பது உவமைத் தன்மை—ஒப்புமை உடையவற்றை முதலிற்கூறிப் பின்பு அவற்றிலுள்ள வேறுபாட்டைக் கூறிமுடிப்பது. வேற்றுப்பொருள் வைப்புஅணி என்பது பொதுப்பொருளை நிலைநாட்டச் சிறப்புப்பொருளையும் சிறப்புப்பொருளை நிலைநாட்டப் பொதுப்பொருளையும் உவமைபோல இறுதியில்கூறி முடிப்பதாகும். மாறுபடு புகழ்நிலை, புகழ்வதுபோலப் பழித்தல் போன்ற அணிகளில் எல்லாம் உவமைத்தன்மை உண்டு.

இவ்வாறு, 'உவமை என்னும் தவலரும் கூத்தி
பல்வகைக் கோலம் பாங்குறப் புனைந்து
நடிப்பதாகக்' கூறுவது மிகவும் பொருத்தமுடைய கூற்றாகும்.

சங்க இலக்கிய அணிக்கோட்பாடு

சங்க இலக்கியம் எவ்வெவ் அணிகளைப் பெற்று விளங்குகிறதோ, அவை அனைத்தையும் தொகுத்து, அவை அமைந்துள்ள முறையை எடுத்துக்காட்டினால் சங்க இலக்கிய அணிக்கோட்பாட்டை அறிந்தவர்கள் ஆவோம். சங்க இலக்கியம் உவமை அணியையே பெரிதும் போற்றுகிறது என்று முன்பு கண்டோம். ஆனால் பிற அணிகள் பலவற்றையும் இடமறிந்து, பொருளுணர்ச்சியைச் சிறப்பிக்கும் வகையில் எடுத்தாள்வதற்குச் சங்கப் புலவர்கள் தயங்கவில்லை. கீழே சங்கப் புலவர்கள் எடுத்தாண்டுள்ள அணிகளுள்

உவமை அணி அல்லாத பத்து அணிகள் மட்டும் சுட்டிக்காட்டப் பட்டுள்ளன.

1. தன்மை நவிற்சி அணி :

உள்ளதை உள்ளவாறு அழகுபடப் புனைந்து கூறுவது.

"பாணர் தாமரை மலையவும், புலவர்
பூநுதல் யானையொடு புனைதேர் பண்ணவும்
அறனோ மற்றிது ? விறல்மாண் குடுமி !
இன்னா ஆகப் பிறர்மண் கொண்டு
இனிய செய்திநின் ஆர்வலர் முகத்தே." (புறம் : 12)

பாண்டியன் பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதியை நெட்டிமை யார் பாடிய இவ் இயன்மொழிப் பாடலில், உள்ளது உள்ளவாறு கூறப்பட்டுள்ளது. குடுமியின் இயல்பான தன்மை அழகுடன் கூறப்பட்டுள்ளது.

2. உயர்வு நவிற்சி அணி :

உள்ளதை மிகைபடப் புனைந்து கூறுவது. சிலர் சங்க இலக்கி யத்தில் உயர்வு நவிற்சியே இல்லை என்பர்.

"...... ....
வியன்தானை விறல்வேந்தே !
நீ
உடன்று நோக்கும்வாய் எரிதவழ
நீ
நயந்து நோக்கும் வாய் பொன்பூப்ப
செஞ்ஞாயிற்று நிலவு வேண்டினும்
வெண் திங்களுள் வெயில்வேண்டினும்
வேண்டியது விளைக்கும் ஆற்றலை ...." (புறம் : 38)

ஆவூர் மூலங்கிழார் கிள்ளிவளவனின் ஆற்றலை இவ்வாறு மிகைப்படுத்தி, உயர்வு நவிற்சியாகக் கூறுகிறார்.

"..
ஆசாகு எந்தை யாண்டுளன் கொல்லோ ?

கருங்கால் வெண்குருகு மேயும்
பெருங்குளம் ஆயிற்றுஎன் இடைமுலை நனைந்தே''
(குறு : 325)

நன்றுனைகையார் தலைவி அழுது அழுது பெருங்குளம் ஆயிற்று என்றுமட்டும் கூறவில்லை; வெண்குருகு மேயும் பெருங்குளம் ஆயிற்றும் அது!

''தலையோர் நுங்கின் தீம்சேறு மிசைய,
இடையோர் பழத்தின் பைங்கனி மாந்த,
கடையோர் விடுவாய்ப் பிசியொடு சுடுகிழங்கு நுகர,
நிலமலர் வையத்து வலமுறை வளை இ
வேந்துபீடழித்த ஏந்துவேல் தானை ......'' (புறம் : 225)

சோழன் நலங்கிள்ளியின் படையினது பெருக்கத்தை ஆலத்தூர்கிழார் இங்ஙனம் உயர்வு நவிற்சியணி மூலம் பாடியுள்ளார். அப் படை நடையிட்டுச் செல்லுவதற்குப் பல மாதங்களாகுமாம். ஓர் இடத்தைக் கடப்பதற்குப் பல மாதம் ஆகுமென்பதை அழகாகப் புனைகின்றார். தலைப்படை நுங்கு சாப்பிட்டுச்செல்ல, அதே இடத்திற்கு வரும் இடைப்படை பனம்பழம் சாப்பிட்டுச் செல்லுமாம்; கடைசி அணியோ பனங்கிழங்கு தின்று செல்லுமாம்! இங்ஙனம் உலகையே வலம்வந்து வளைக்கும் படை என்கிறார் கிழார்.

3. உருவக அணி

புறநானூறு 361ஆம் பாடல் பரணர் சேரமான் கடலோட்டிய வெல்கெழு குட்டுவனைப் பாடியதாகும். வாகைத்திணையிலமைந்த இப்பாடல் முற்றுருவகமாகும்; முதல் பதினெட்டு அடிகளில் போர்க்களம் ஏர்க்களமாக உருவகம் செய்யப்படுகிறது.

யானை மேகமாகவும் வாள் மின்னலாகவும் முரசு இடியோசையாகவும் உள்ளன. இதைக் கேட்டுப் பகை அரசர்கள் என்ற பாம்புகள் நடுங்குகின்றன. குதிரை என்ற காற்று வீசுகிறது; கணைகள் என்ற மழை பொழிகிறது.

இக் குருதி ஈரம் படிந்த போர்க்கள வயலில், தேர் என்ற ஏரைப் பூட்டிக் குட்டுவனாகிய உழவன் 'விடியல் புக்கு, நெடிய நீட்டி' உழுகின்றான்.

படைக்கலங்கள் மிளிர்கின்ற, உழுத சாலில் வேல், கணைகளை விதைக்கப் பயிர்கள்,தலைசாய்க்கின்றன. பேய்கள் சுற்றிநிற்கும் இப் பிணப் போர்கள் களத்தில் பொலிந்துள்ளன.'' இவ்வாறு இப் பாடல் முற்றுருவகமாகப் பாடப்பெற்றுளது. ஔவையார் பாடிய அகநானூற்று 273 ஆம் பாடலிலும் 'அலர் மரம்' பற்றிய முற்றுருவகம் அமைந்துளது.

4. சொற்பொருட் பின்வரு நிலையணி

''வைகா வைகல் வைகவும் வாரார்
எல்லா எல்லை எல்லவும் தோன்றார்
யாண்டுளர் கொல்லோ தோழி ....? '' (குறு : 285)

வைகல், எல் என்ற சொற்கள் திரும்பத் திரும்ப வந்துள்ளன. 'தலைவன் எத்தனைபகல் நிலையின்றி வந்துவந்து சென்றுகொண்டே-யிருந்தாலும்; எத்தனை இரவுகள் வந்துவந்து மறைந்தாலும் வாரான்'' என்பது தலைவியின் வருத்தம். அங்ஙனம் சுழன்று செல்லும் நாட்களைச் சுட்டுவதால் இவ் இடத்தில் இவ் அணி மிகவும் பொருத்தமுற அமைந்துளது.

ஔவையாருக்கு இவ் அணியிலும் ஆர்வம் உண்டு என்பதை நற்றிணைப் பாடல் ஒன்றால் அறியலாம்.

''...................................
யாணர் ஊரன் காணுநன் ஆயின்
வரையா மையோ அரிதே ; வரையின்
வரைபோல் யானை வாய்மொழி முடியன்
வரைவேய் புரையும் நற்றோள்
அளிய தோழி, தொலையுந பலவே '' (நற் : 390)

இதன்கண் 'வரை'என்ற சொல் திரும்பத் திரும்ப வந்துளது. ''புதிய மகளிரைக் காணின் தலைவன் அவர்களை வரையாமல் விடமாட்டான். அங்ஙனம் வரைவானாயின், மலைபோல் யானையும் வாய்மையும் உடைய முடியனது மலையிலுள்ள வேய் போன்ற தலைவியுடைய தோள்கள் நலனழிதல் தப்பாது; அவை அளிக்கத்தக்கன,'' என்ற கருத்தை உரைக்கவே இவ் அணி பயன்படுத்தப்பட்டுளது.

தலைவன் பலமகளிரைத் திரும்பத் திரும்ப மணப்பதை இச் சொல்லாட்சி குறிப்பிடுவதுபோல் ஒலிக்கக் காணலாம்.

5. இரட்டுறமொழிதல் என்ற சிலேடையணி

'செல்வை யாயின் செல்வை யாகுவை' (புறம் : 70)
'பொத்தில் நண்பன் பொத்தியொடு கெழீஇ' (புறம் : 212)
''கோதை மார்பின் கோதை யானும்
கோதையைப் புணர்ந்தோர் கோதையானும்'' (புறம் : 8)

செல்வை-சென்றால்; செல்வை-செல்வமுடையவன்.
பொத்தில்-குற்றமற்ற; பொத்தி-புலவர் பெயர்.
கோதை-சேரமன்னன்; கோதை-மாலை.

இதுபோல 'உப்பு' என்றசொல் அறுசுவையுப்பையும், மெய்யின்பத்தையும் குறிக்கும் சிலேடை உரையாடலை அகம் 390ஆம் பாடலில் காணலாம்.

6. நிரல்நிறையணி

முன்பு உவமையணிக்கு எடுத்துக்காட்டிய 'மண் திணிந்த நிலனும் . " என்ற புறப்பாட்டு உவமைகளை நிரல்படக் கூறிப் பின்பு அவற்றுக்கு இயையப் பொருள்களைக் கூறுவதால் நிரல்நிறை அணிப்பாற்படும்.

7, தற்குறிப்பேற்ற அணி

இயல்பாக நடைபெறும் நிகழ்ச்சியில் புலவர் தம் கற்பனையை ஏற்றி உரைப்பது.

" .... உதுக்காண்
தம்மோன் கொடுமை நம்வயின் எற்றி
நயம்பெரிது உடைமையின் தாங்கல் செல்லாது
கண்ணீர் அருவி யாக
அழுமே தோழிஅவர் பழம்முதிர் குன்றே"

(நல்லந்துவனார் நற் : 88)

தலைவனின் கொடுமை தாங்காமல்அவனது குன்று, அருவியே கண்ணீராக அழுகிறதாம்.

''ஆடுஅமைக் குயின்ற அவிர்துளை மருங்கின்
கோடை அவ்வளி குழலிசை யாக,
பாடுஇன் அருவிப் பனிநீர் இன்னிசை
தோடுஅமை முழவின் துதைகுரல் ஆக,
கணக்கலை இகுக்கும் கடுங்குரல் தூம்பொடு
மலைப்பூஞ் சாரல் வண்டு யாழ்ஆக,
இன்பல் இமிழிசை கேட்டுக் கலிசிறந்து
மந்தி நல்லவை மருள்வன நோக்கக்
கழைவளர் அடுக்கத்து இயலி ஆடும் மயில்
நனவுப் புகு விறலியில் தோன்றும் நாடன் ...'' (அகம் : 82)

கபிலர் மலைச்சாரலில் இயல்பாக நிகழும் சில நிகழ்ச்சிகளை ஒருங்கிணைத்து ஓர் இனிய நாட்டிய அரங்காக்கிக் காட்டுகிறார். ''மூங்கில் குழலிசை ஒலிக்க, அருவி முழவிசை ஆர்க்க, மான்களின் ஒலி பெருவங்கியமாக, வண்டு யாழிசைக்க இப் பின்னணி இசை கேட்டு மகிழ்ந்து, மந்திகளாகிய பார்வையாளர் நோக்கப் பக்க மலையில், மேடையிலாடும் விறலிபோல் மயில் ஆடுகிறது.'' இது போன்ற தற்குறிப்பேற்றக் கற்பனைகளை மணிமேகலையிலும் காண்கிறோம். கம்பரின் ''தண்டலை மயில்கள் ஆட...'' என்ற பாடலும் இது போன்ற கற்பனையேயாகும்.

8. வஞ்சப் புகழ்ச்சி அணி

பழிப்பதுபோலப் புகழ்தல்.

''பாரி பாரி என்றுபல ஏத்தி
ஒருவற் புகழ்வர் செந்நாப் புலவர்
பாரி ஒருவனுமல்லன்
மாரியும் உண்டுஈண்டு உலகுபுரப்பதுவே'' (புறம் : 107)

கபிலர் இப்பாடலில் ''பாரியைப் போல மாரியும் உலகு புரப்பதுதான்; இருந்தும் அதனை விடுத்துப் பாரியை மட்டுமே உலகம் புகழ்-

வதென்னை" என்று பழிப்பது போலப் புகழ்கிறார். உவமையணிதான் இவ்வாறு பிறிதொரு வகை வளர்ச்சிபெற்றுளது.

9. விரோத அணி (முரண் அணி)

ஒன்றற்கொன்று மாறுபட்ட சொல்லும் பொருளும் வரத் தொடுப்பது முரண்தொடை. அணி இலக்கண நூலார் இதனை 'விரோத அணி' என்பர்.

"நெடுஞ்செவிக் குறுமுயல்" (புறம் : 333)
"பெருந்தோட் குறுமகள் " (அகம் : 195)
"கருங்கால் வெண்குருகு " (குறு : 325)
"பைந்தாட் செந்தினை" (நற் : 104)
"செந்தார்ப் பைங்கிளி" (அகம் : 34)
"இன்னா வாகப் பிறர்மண் கொண்டு
இனிய செய்திநின் ஆர்வலர் முகத்தே" (புறம் : 12)

10. ஒழித்துக் காட்டணி

'காயக் கண்டது சூரிய காந்தி' எனவும் 'ஒடுங்கக் கண்டது யோகியர் உள்ளம்' எனவும் குற்றாலக் குறவஞ்சியில் வருவன ஒழித்துக்காட்டணி என்பர். ஒன்றை வற்புறுத்துதற் பொருட்டு, மற்றொன்றை ஒழித்துக் காட்டுவது இது.

"மகளிர் மலைத்தல் அல்லது மள்ளர்
மலைத்தல் போகிய சிலைத்தார் மார்ப ... " (புறம் : 10)

மகளிரைத் தழுவுதலல்லது மறவர் போரிடல் அறியாத மார்பினை உடையவன்.

"சோறு படுக்கும் தீயொடு
செஞ் ஞாயிற்றுத் தெறல் அல்லது
பிறிதுதெறல் அறியார் நின்நிழல் வாழ்வோரே
திருவில் அல்லது கொலைவில் அறியார்
நாஞ்சில் அல்லது படையும் அறியார்

திறனறி வயவரொடு தெவ்வர் தேயஅப்
பிறர்மண் உண்ணும் செம்மல்! நின்நாட்டு
வயவுறு மகளிர் வேட்டுணின் அல்லது
பகைவர் உண்ணா அருமண் ணினையே!" (புறம்: 20)

குறுங்கோழியூர் கிழார் இவ் அணியினை இப் பாடல்களில் மிகத் திறம்படப் புனைந்து பிற்காலத்தவர்க்கு வழிகாட்டியுள்ளார்.

இவ்வாறு சங்க கால அணிக்கோட்பாட்டைக் கண்டு வரையறை செய்து, பிற்காலத்தில் அணிஇலக்கண நூல்கள் தோன்றியிருந்தால் போற்றத்தக்கதாக இருந்திருக்கும். வடநூன் முறையைப் பெரிதும் தழுவிய தண்டியலங்காரமும் அதன் வழிப்பட்டுப் பிற்கால அலங்கார நூல்களும் தோன்றியமை இக்கோட்பாட்டு வளர்ச்சியிலேயே பெருந் தடையை விளைவித்துவிட்டது.

வடமொழி அலங்கார சாத்திரத்தையே வைத்துக் கொண்டு, நாம் அணிக்கோட்பாடுகளை ஒப்பிடமுடியாது. தண்டியிலும் தமிழ்மரபு வழிப்பட்ட சில அணி விளக்கங்கள் உள. தமிழ் அணி இலக்கணத் திறம் முழுதும் கண்டால்தான், நாம் இங்குள்ள வளர்ச்சி என்ன என்பதையும், வடமொழித் தாக்கம் எந்த அளவு ஏற்பட்டதென்பதையும் அறியமுடியும். இடைக்கால இலக்கண ஆசிரியர்கள் புறக்கணித்ததுபோல, நாமும் 'அணிக்கோட்பாட்டை'ப் புறக்கணித்துவிடுதல் கூடாது. டாக்டர் மு. வ. அவர்கள், "...இடைக் கால அணியிலக்கண நூலார் அவை அனைத்தையும் ஒருசிறிதும் விளக்காமல் அதற்கு நேர்மாறாகச் சுவையணி என்ற ஒரு சிறு அணியாக அடக்கிச் சுருக்கிக் கூறியதே ஆகும். அவர்களின் தொண்டு தக்கவகையில் அமைந்திருப்பின் இன்று வடமொழி மாணவர்கள் ரசமும் தொனியும் பற்றிப் பல நூல்களின் துணை கொண்டு ஆய்ந்து மகிழ்தல்போல், தமிழ் மாணவர்கள் சுவையும் குறிப்பும் (மெய்ப்பாடும் இறைச்சியும்) பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்து மகிழ வழியும் வாய்ப்பும் அமைந்திருக்கும்," என வருந்துகிறார்.[7] நிலை மாறித் தெளிவாக அணிக்கோட்பாட்டை வளர்க்கவேண்டுவது இந் தமிழறிஞர்தம் கடமையாகும்.

---

[7] "அணியிலக்கணம்," Prof: P. Sundaram Pillai Commemoration Volume, Madras. 1957. P. 155.

4. உள்ளுறை

தொல்காப்பியர் **‘உள்ளுறை’** என ஒரு பொருளை எடுத்தோதுகின்றார். அதன் உட்பிரிவுகளுள் ஒன்றே உள்ளுறை உவமை ஆகும். இவ் உள்ளுறை உவமை பற்றி ஓரளவு அறிந்திருக்கும் நாம் **‘உள்ளுறை’** என்ற பொதுக்கோட்பாடுபற்றி யாண்டும் எப்பொழுதும் சிந்திப்பதில்லை. இக்கோட்பாடுபற்றிச் சங்கநூல்களுள் நிறைய மேற்கோள்கள் இருக்கின்றன. ஆயின் அவை அனைத்தும் உய்த்துணரப் படாமல் உள்ளன. இதனால் உரையாசிரியர்கள் தாமும் இக்கோட்பாட்டினைத் தெளிவுபெற விளக்கிச்சென்றிலர். இந்நிலையில் இதனை முழுவதும் புலனாகு விளக்கமுடியுமா என்பது ஐயத்திற்கு இடமாகவே உளது. எனவே பொதுவாக உள்ளுறை பற்றியும் சிறப்பாக உள்ளுறை உவமம் பற்றியும் இங்குக் காண்போம். பொருளியலில் உள்ளுறை பற்றி மூன்று நூற்பாக்கள் இடம் பெறுகின்றன.

> **உடனுறை, உவமம், சுட்டு, நகை, சிறப்பு எனக்**
> **கெடலரும் மரபின் உள்ளுறை ஐந்தே** (1188)
>
> **அந்தமில் சிறப்பின் ஆக்கிய இன்பம்**
> **தன்வயின் வருதலும் வகுத்த பண்பே** (1189)
>
> **மங்கல மொழியும் வைஇய மொழியும்**
> **மாறில் ஆண்மையின் சொல்லிய மொழியும்**
> **கூறியல் மருங்கின் கொள்ளும் என்ப** (1190)

உள்ளுறை ஐந்துவகைப்படும் : (1)*உடனுறை: உடனுறைவது* ஒன்றைச் சொல்ல, அதனானே பிறிதொரு பொருள் விளங்குவது. ஏதேனும் ஒரு பொருளைக் கூறிவரும்பொழுது, பிறிதொரு கருத்தும் உடன் உறையுமாறு கூறுவதை இது குறிக்கும் போலும்.

(2) உவமம் என்பது ‘ஏனை உவமம்’ என்பதன் வேறுபட்டு, உள்ளுறை பொருளைத் தருவதாகும். எனவே இதனை ‘உள்ளுறை உவமம்’என்றே ஆளுவர் தொல்காப்பியர். உவமையைச் சொல்ல உவமிக்கப்படும் பொருள் தொக்குநின்று உணரப்படும்.

(3) சுட்டு என்பது ஒருபொருளைச் சுட்டிப் பிறிதோர் பொருள் தோன்றச்செய்தல். (4) நகையினால் பிறிதொரு பொருள் உணர நிற்றல். (5) இதற்குச் சிறந்தது இஃது எனக்கூறுவதனால் பிறி

தொரு பொருள் கொளக் கிடப்பது. இவை மூன்றும் இளம்பூரணரால் அரைகுறையாக விளக்கப்பட்டுள்ளன நச்சினார்க்கினியரின் விளக்கமும் குழப்பமாகவே இருக்கிறது.

அடுத்த நூற்பாவில் இவ் உள்ளுறை, பொருளைத் தெளிவுபடுத்துவதற்கு மட்டுமன்றி, முடிவில்லாத சிறப்பினையுடைய இன்பத்தைத் தருவதற்கும் வருதல்அதன் பண்பாகும் என்பது விளக்கப்படுகிறது.

தலைவனுக்குத் தீங்கு வரும் என்று அஞ்சி மங்கலமொழியாற் கூறுவது; தம்மை வஞ்சித்தானைத் திட்டிக் கூறுவது; தலைவனின் மாறுபாடற்ற ஆண்மையிற் பழிபடக் கூறியமொழி ஆக இவை மூன்றும் இவ் வுள்ளுறை பொருளைத் தரும்.

உவமவியலில் உள்ளுறையுவமை

உள்ளுறையுள் ஒன்று உவம வடிவினதல்லவா? அச் சிறப்பான உள்ளுறை உவமை பற்றி, உவமவியலில் மூன்று நூற்பாக்களில் ஆசிரியர் விளக்குகிறார். பின்பு ஆறு நூற்பாக்களில் இவ் உள்ளுறை உவமை மற்றும் உவமைகளை யார்யார் எந்த அளவு கூறுதற்குரியர் என்ற திறம் விளக்கப்படுகிறது. இங்கு முதலிற் கூறப்படும் மூன்று நூற்பாக்களை மட்டும் காண்போம்.

''பிறிதொடு படாது பிறப்பொடு நோக்கி
முன்னை மரபின் கூறுங்காலைத்
துணிவொடு வரூஉம் துணிவினோர் கொளினே'' (1244)

''உவமப் போலி ஐந்தென மொழிப'' (1245)

''தவலரும் சிறப்பின்அத் தன்மை நாடின்
வினையினும் பயத்தினும் உறுப்பினும் உருவினும்
பிறப்பினும் வரூஉம் திறத்தியல் என்ப'' (1246)

உவமம் வேறு, உவமிக்கப்படும் பொருள் வேறு என்று ஒன்றற்கொன்று வேறாகத்தோன்றாமல் உவமமும் பொருளும் எனத் தொன்று தொட்டுக் கூறிவந்த மரபுப்படியே கூறுமிடத்து, தெளிவுடையோர் நுணுகி உணர்வாராயின், கூறுவோரது தெளிவோடு பொருந்தி அதன் உள்ளுறை விளங்கும். இவ் உவமப்போலியாம் உள்ளுறையும் ஐந்துவகைப்படும். வினையுவமப்போலி, பயனுவமப்போலி, உறுப்புவமப்போலி அல்லது மெய்யுவமப்போலி, உருவுவமப்போலி, பிறப்புவமப்போலி என்பனவே அவை. ஏனை உவமைத் தோற்றத்திற்கு நான்கு அடிப்படை கூறியவர் இதற்கு ஐந்து கூறியுள்ளார்.

இவற்றிற்குத் தக்க எடுத்துக்காட்டுகள் தந்து, பேராசிரியர் திறம் பட விளக்குகிறார்.

''கரும்புநடு பாத்தியில் கலித்த தாமரை
சுரும்புபசி களையும் பெரும்புன லூர !
புதல்வன் ஈன்றஎம் முயங்கல்
அதுவே தெய்யநின் மார்புசிதைப்பதுவே'' ! (ஐங்குறு : 65)

இது வினையுள்ளுறையுவமையாகும். ''கரும்பு விளைவிக்க அமைத்த பாத்தியில் தாமரை தானே இடைப்புகுந்து பூத்துச் சுரும்பின் பசி களையும் ஊரனே! மகனை ஈன்ற யாம் வயதாகி விட்டோம்; எம்மைத் தழுவற்க!'' எனத் தலைவி கடிந்து கூறும் மருதப்பாடல் இது. இதில் முதலிரு அடிகளில் உட்பொருள் உளது தலைவிக்கு என அமைந்த இல்லத்தில், இற்பரத்தை புகுந்து, தலைவனின் காமப் பசியைத் தீர்க்கின்றதைத் தலைவி இவ்வாறு மறைமுகமாகக் கடிகின்றாள். (பேராசிரியர் இதற்கு வேறுவிதமாகப் பொருள்கூறுவர்.) வினைஅடிப்படையில் இவ் உவமை கூறப்பட்டுள்ளது.

''கரைசேர் வேழம் கரும்பிற் பூக்கும்
துறைகேழ் ஊரன் கொடுமை நாணி
நல்லன் என்னும் யாமே
அல்லன் என்னும்என் தடமென் தோளே'' (ஐங்குறு : 12)

இப் பாடலும் தலைவி தலைவனுடைய பரத்தைமையைக் கடிந்து கூறும் மருதத்திணை சார்ந்ததாகும். 'யாம் அவனை நல்லன் என்று கூறினாலும் எம் தோள்கள் தாமே மெலிந்து நல்லனல்லன் என்று கூறுகின்றன' என்கிறாள் தலைவி. முதற்கண் தலைவனைக் கூறும்பொழுது நீர்நிலைகளின் கரையிலே நிற்கும் வேழக்கரும்பு அல்லது பொய்க்கரும்பு கரும்புபோலவே பூக்கின்ற துறைகளை யுடைய ஊரன் என்கிறாள். இதிலிருந்து 'மனைவி, பரத்தை' போல் வாரை உயர்வுதாழ்வு அறியாது, ஒப்பநினைக்கும் அவனது போக்குக் குறிக்கப்படுகிறது. எல்லோரும் இன்பம் நுகர்தற்குரியர் என்பதே அவன் போக்காகக் காணப்படுகிறது. இதில் கரும்புபோல் பயன் தராத வேழமும் அதைப் போல் தோற்றத்தில் பூத்து நிற்பது சுட்டப் படுதலின் இது பயன் அடிப்படையிலான உள்ளுறைஉவமையாயிற்று. இவ்வாறு பொருள்கொள்ளவில்லை என்றால் 'கரைசேர் வேழம்

கரும்பிற் பூக்கும்' என்பதற்கு மேலோட்டமான இயற்கை வருணனைப் பொருளினுல் மட்டும் அத்துணைச்சிறப்பில்லை.

''ஒன்றே னல்லென் ஒன்றுவென் குன்றத்துப்
பொருகளிறு மிதித்த நெறிதாள் வேங்கை
குறவர் மகளிர் கூந்தற் பெய்ம்மார்
நின்றுகொய மலரும் நாடனொடு
ஒன்றேன் தோழி ஒன்றி னனே'' (குறு : 208)

'மெய்' அடிப்படையிலான உள்ளுறையுவமை என்பதற்குப் பேராசிரியர் இதனை எடுத்துக்காட்டுவது மிகவும் பொருத்தமாகும். தலைவி தோழியிடம் தலைவன் பிரிவு பற்றிக் கூறுகிருள். களவில் ஈடுபட்டுத் திருமணம் செய்து கொள்ளாமல் அவன் காலம் நீட்டிப்பது ஒன்றிலே தான் அவனுக்கும் தனக்கும் கருத்து வேறுபாடு என்று அவள் இலக்கிய நயம்படக் கூறுகிற பாங்கு இன்புறத்தக்கது. ''அவருடன் நான் மனஒருமை இல்லாதவள் அல்லள். ஒன்றிய உள்ளம் உடையவளே. ஆனுல் யானையால் மிதிபட்டுச் சாய்ந்து, நெறிந்து விழுந்த வேங்கை குறவர் மகளிர் தம் கூந்தலிலே சூடுவதற்கான பூக்களை நின்றே கொய்துகொள்ளும்படி பூக்கின்ற நாடனொடு, இக் களவை நீட்டிக் கும் கருத்து ஒன்றிலேதான் நான் வேறுபடுகின்றேன்,'' என்பது அவள் பேச்சு. இங்கு '' நானும் யானை போன்ற தலைவனுல், மிதியுண்ட வேங்கைபோலாகி, ஊராரெல்லாம் அலர் தூற்றுவதற்கு எளியள் ஆயினேன்'' என்ற உட்பொருளை அவள் சாதுரியமாகக் கூறிவிட்டாள். எனவே இதனை மெய்யுவமை வரிசையில் சேர்ப்பது பொருத்தமேயாகும். இவ்வாறு பேராசிரியர் தரும் விளக்கங்களை வைத்துக்கொண்டு 'உள்ளுறை' ஆய்வை மேலும் தொடர வாய்ப்பிருக்கிறது.

அகத்திணையியலில் உள்ளுறை :

அகத்திணையியலில் முதன் முதலாகப் பிரிவின்கண் கூற்று வகைகளைக் கூறிவந்த தொல்காப்பியர், அக் கூற்றில் பயன்படும் உள்ளுறை உவமத்தை விளக்குகிருர். உள்ளுறை என்ற பொதுக் கோட்பாட்டை விளக்குமுன்பே, அதன் உட்பிரிவாகிய உள்ளுறை உவமத்தை விளக்குகிருர். இதிலிருந்து பிறவற்றினும் இது சிறப்புடைய உள்ளுறை பொருளாக மதிக்கப்பட்டமை புலனுகும்.

''உள்ளுறை உவமம் ஏனை உவமம் எனத்
தள்ளா தாகும் திணையுணர் வகையே'' (992)
''உள்ளுறை தெய்வம் ஒழிந்ததை நிலன்எனக்
கொள்ளும் என்ப குறியறிந்தோரே'' (993)
''உள்ளுறுத்து இதனோடு ஒத்துப் பொருள் முடிகஎன
உள்ளுறுத்து இறுவதை உள்ளுறை உவமம்'' (994)
''ஏனை உவமம் தான்உணர் வகைத்தே'' (995)

உவமை இரண்டு வகைப்படும்: 1) வெளிப்படையாய்க் கூறப்படும் ஏனை உவமம். 2) உட்பொருள் வைத்துக் கூறப்படும் உள்ளுறை உவமம். இவை இரண்டுமே கருப்பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்டு வருவனவாதலாலும் உரிப்பொருளுக்குத் துணை நின்று விளக்குவனவாதலாலும் 'இப்பாடல் இன்ன திணை' என உணர்வதற்குத் தவறுமல் உதவி செய்வனவாம். உள்ளுறை தெய்வம் ஒழிந்த பிற கருப்பொருள்களைத் தனக்கு அடிப்படையாகக் கொண்டுவரும் என்று இலக்கணம் அறிந்தவர்கள் கூறுவார்கள்.

அடுத்து இவ் விரு உவமங்கள் பற்றிய இலக்கணம் இன்னும் தெளிவாகக் கூறப்படுகிறது. ஏனைய 'உவமம்' எனப்படும் பொதுவான உவமம், வெளிப்படையாகத் தான் உணரும் வகையான் வரும். இதை ''ஒழிந்த உவமம் உள்ளத்தான் உணரவேண்டாது, சொல்லிய சொற்றெடரே பற்றுக்கோடாகத் தானே உணரநிற்கும் கூறுபாட்டிற்று என்றவாறு,'' என்பர் நச்சினார்க்கினியர்.

புலவன் தான் கருதிய பொருளை உட்பொருளாய் அமைத்து, வெளிப்படையாய் உவமையை மட்டும் கூறுவான். தான் உள்ளுறுத்தக் கருதிய பொருள் இதனோடு ஒத்து முடிக என்று உட்பொதிந்து கூற, அது முற்றுப்பெற அமைவதே உள்ளுறையுவமம் எனப்படும். நச்சினார்க்கினியர் இதனைக் கீழ்வருமாறு, தெளிவாக விளக்குவார்: ''யான் புலப்படக் கூறுகின்ற இவ் உவமத்தோடே புலப்படக்கூருத உவமிக்கப்படும் பொருள் ஒத்து முடிவதாகவென்று புலவன் தன் உள்ளத்தே கருதி, தான் அங்ஙனம் கருதும் மாத்திரையேயன்றியும் கேட்டோர் மனத்தின்கண்ணும் அவ்வாறே நிகழ்வித்து, அங்ஙனம் உணர்த்துதற்கு உறுப்பாகிய சொல்லெல்லாம் நிறையக் கொண்டு முடிவது உள்ளுறையுவமம் என்றவாறு''. மேலும் அவர்

"இதனானே புலவன் தான் கருதியது கூறுதவழியும் கேட்டோர் இவன் கருதிய பொருள் ஈதென்றாராய்ந்து கோடற்குக் கருவியாகிய சிலசொற் கிடப்பச் செய்தல் வேண்டுமென்பது கருத்தாயிற்று," என்று புலவனின் கடமையை அழுத்தம்பெற விளக்குவர்.

இதிலிருந்து படைப்பாளி இக்கருத்தை இதன் உள்ளுறை ஆக்கவேண்டும் என்று எண்ணி அமைப்பான் என்பதும் அங்ஙனம் அமைக்குங்கால் அதனைப் படிப்பவர் கண்டு சுவைக்கும் வண்ணம் தேவையான சொற்களனைத்தையும் பெய்து கூறுவான் என்பதும் அங்ஙனம் புலவன் கருதியதையே படிப்பவனும் உணரும்வண்ணம் ஆற்றலோடு பொருந்தி அமைவதே உள்ளுறையுவமம் என்பதும் பெறப்படுகின்றன.

> "வீங்குநீர் அவிழ்நீலம் பகர்பவர் வயற்கொண்ட
> ஞாங்கர் மலர்சூழ்தந்து ஊர்புகுந்த வரிவண்டு
> ஓங்குயர் எழில்யானைக் கனைகடாம் கமழ்நாற்றம்
> ஆங்கவை விருந்தாற்றப் பகல்அல்கிக் கங்குலான்
> வீங்கிறை வடுக்கொள வீழுநர்ப் புணர்ந்தவர்
> தேங்கமழ் கதுப்பினுள் அரும்பவிழ் நறுமுல்லை
> பாய்ந்தூதிப் படர்தீர்ந்து பண்டுதாம் மரீஇய
> பூம்பொய்கை மறந்துள்ளாப் புனலணி நல்லூர! (கலி : 66)

இம் மருதக்கலிப்பாடல் தலைவி கூற்றாகும். பரத்தையிற் பிரிந்துவந்த தலைமகன் தன் ஊடல் தீர்க்க முயன்றபொழுது, தலைவி அவனது பரத்தைமையை இங்ஙனம் உள்ளுறை பொருளாக வைத்துக் கடிந்து கூறுகிறாள். "பெரிய நீர்ப்பரப்பிலே மலர்ந்த நீல மலர்களை விற்பவர்கள், வயலிலிருந்து அதனை எடுத்து வந்தனர். அந்நீலமலர்களைச் சூழ்ந்து வரிவண்டு ஒன்று ஊரினுள் வந்து சேர்ந்தது பகலில் யானையின் மதத்தினது நாற்றத்தை விருந்துண்டு ஊரினுள் தங்கியிருந்தது. மீண்டும் இரவில் தம் கணவரைத் தழுவிக் கொள்ளும் பெண்கள் தம் தலையிலே சூடிய முல்லைமலர்களிலே பாய்ந்து, தேனுண்டு துன்பம் நீங்கியது. இங்ஙனம் இவ்வண்டு முன்பு தான் தங்கியிருந்த பொய்கையை மறந்துவிட்டது. இத்தகைய நீர்வளம் மிக்க ஊரனே" என்பது இதன் கருத்து.

இவ் இயற்கை வருணனை பயனின்றிக் கூறப்படவில்லை. ஒரு கருத்து நோக்கியே கூறப்பட்டுள்ளது. தலைவன் அதில்வரும் வரி வண்டு போன்றவன்.

முதலிற்கூறிய 'வீங்குநீர்' பரத்தையர் சேரியாகும்; நீலப் பூக்கள் காமச்செவ்வி நிறைந்த பரத்தையராவர் ; பகர்பவர் பரத் தையரைத் தேரேற்றிக் கொண்டுவரும் பாணர் முதலியோர் ஆவர். அம் மலரை நுகர்ந்த வரிவண்டு மீண்டும் யானையின் கடாஅத்தை நுகர்ந்தது, தலைவன் சேரிப்பரத்தையரைப் புணர்தலாகும் எனவும் இரவில் அவ்வண்டு முல்லைமலரில் தேன் நுகர்தல் அத்தலைவன் இற்பரத்தையுடன் கூடி இன்புறுதலாகவும் அவ்வண்டு பண்டு தான் மருவிய பூம்பொய்கையை மறத்தல் தலைவியை மறத்தலாகவும் பொருள்தந்து நிற்கின்றன. இப்பாடலை எடுத்துக் காட்டிய நச்சினார்க்கினியர், "புலப்படக் கூறிய கருப்பொருள்கள் புலப்படக் கூறாத மருதத்திணைப் பொருட்டு உவமமாய்க் கேட்போனுள்ளத்தே விளக்கி நின்றவாறு காண்க" எனச் சுட்டிக்காட்டுவது சிறப்பு உடையதாகும்.

அகநானூற்றுப் பாடலொன்றில் அமைந்துள்ள உள்ளுறை உவமமும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

"சேற்றுநிலை முனைஇய செங்கட் காரான்
ஊர்மடி கங்குலின் நோன்தளை பரிந்து
கூர்முள் வேலிக் கோட்டின் நீக்கி
நீர்முதிர் பழனத்து மீனுடன் இரிய
அந்தூம்பு வள்ளை மயக்கித் தாமரை
வண்டூது பனிமலர் ஆரும் ஊர ......" (அகம் 46)

இதில் தோழி தலைமகனின் பரத்தைமை ஒழுக்கத்தை உள்ளுறை பொருளாகக் கூறிக் கடிகின்றாள். "சேற்றிலேயே நிற்பதை வெறுத்த சிவந்த கண்களையுடைய கரிய எருமை, ஊராரனைவரும் உறங்கும் இருளில், தனது வலிய தளையை அறுத்துக் கொண்டு புறப்பட்டது. தன் கொம்பினால் கூரிய முள்வேலியை அகற்றிவிட்டு, நீர்மிக்க வயலில், மீன்கள் எல்லாம் ஓட, அழகிய உள்துளையையுடைய வள்ளைக்கொடியை மயங்கச்செய்து, வண்டூதும் தாமரைப் பனிமலரை நிறையத்தின்னும் ஊரனே!" என்பது இதன்

பொருள். இதன் பழைய குறிப்புரைகாரர் இதிலமைந்துள்ள உள்ளுறை பொருளை மிக அழகாக எடுத்துக்காட்டுகிறார். இப் பாடலின்கண் 'எருமை' தலைவனுக்கு உவமையாகும். அவ் எருமை தன் கொட்டிலை சாணத்தாலும் நீராலும் சேருக்கிக் கொண்டு, தளையை அறுத்துக் கொண்டு புறப்படுவதுபோலத் தலைமகன், தான் ஆதரிக்கவேண்டிய தலைவியை வேறுபடுத்தி, நாணமாகிய தளையையும் அறுத்துவிட்டுப்புறப்படுகிறான். எருமை பழனத்து வேலியைக் கோட்டால் எடுத்துவிட்டு, மீன்கள் ஓட, வள்ளைக்கொடியை நீக்கியது பரத்தையர்க்குக் காவலாகிய விறலியைப் பாணனாகிய கோட்டாலே நீக்கி, அப்பரத்தையருடன் உறையும் தோழிமார் இரிய அவர்களின் தாய்மாரையும் நீக்கியதைக் குறிக்கிறது. பின்பு அவ் எருமை வண்டூது தாமரையைத் தின்றது, தலைவன் தன்னை எதி-ரேற்றுக் கொள்ளாத பரத்தையரை நுகர்ந்ததைக் குறிக்கிறது.

இவ்வாறு உள்ளுறை பொருளை அறியப் படிப்பவர்க்கு மரபு உணர்ச்சியும் இலக்கிய அறிவும் வாழ்க்கை அனுபவமும் அமைந்திருக்க வேண்டும்.

தொல்காப்பியர் உள்ளுறைக் கோட்பாடுபற்றிக் கூறும் அடிப் படைத் தன்மைகள் இவையாகும் :

1) உள்ளுறை என்பது வெளிப்படையாகத் தோன்றும் ஒரு பொருளிருக்கவும் உட்பொருளாகப் பிறிதொன்று தோன்றுவதாகும்.

2) இது அகத்திணை இலக்கியத்திற்கு மட்டும் உரிய கோட்பாடு.

3) இது ஐந்து வகைப்படும் : உடனுறை, உவமம், சுட்டு, நகை, சிறப்பு. இவற்றுள் உள்ளுறை உவமமே பெருவழக்கிற்று.

4) இது பொருளைத் தெளிவுபடுத்துவதற்கு மட்டுமல்லாமல், முடிவற்ற இன்பத்தைத் தருவதற்காகவும் இலக்கியத்தில் இடம் பெறுகிறது.

5) தலைவனுக்குத் தீங்குவரும் என மங்கலமொழியாற் கூறுவது ; தலைவனைத் திட்டிக் கூறுவது ; தலைவனின் ஆண்மைத் தன்மையைப் பழிபடக் கூறுவது என்பன இதிலடங்கும்.

6) உவமம் வினை, பயன், மெய், உரு என்ற நான்கின் அடிப்படையில் வரும் ; உள்ளுறை உவமம் வினை, பயன், மெய், உரு, பிறப்பு என்ற ஐந்தின் அடிப்படையில் வரும்.

7) உள்ளுறை உவமமும் ஏனைய பொதுவான உவமமும் கருப் பொருட்களையே அடிப்படையாகக்கொண்டு, அகத்திணையில் இடம்பெறும். அவற்றுள் உள்ளுறை உவமம் 'தெய்வம்' நீங்கிய பிற கருப்பொருட்களையே அடிப்படையாகக் கொண்டு வரும்.

8) இங்ஙனம், இவ் உவமைகள் கருப்பொருள் அடிப்படையில் வருவதனால், இவை இடம்பெறும் பாடல்களை இன்ன திணையின என்று தவறாமல் உணர்த்தி நிற்கும். மேலும் அகத்திணைப் பாட்டுப் பொருள் சிறப்பதற்கும் இது உதவி செய்யும்.

9) பொதுவான 'உவமம்' (ஏனை உவமம்) தானே உணருமாறு வெளிப்படையாக நிற்கும்.

உள்ளுறை உவமம் புலவனால் வெளிப்படையாகக் கூறப்பட்ட கருப்பொருள்களில் உள்ளுறுத்துக் கூறப்பட்டதாகும், இதனோடுஒத்து உள்ளுறை பொருளும் அமைகஎன்று ஆசிரியன் அதற்குரிய சொற்களெல்லாம் பெய்துகூற, அங்ஙனம் முழுவதும் திறன்பட அமைந்து முடிவதே உள்ளுறையுவமையாகும்.

10) உவமையும் பொருளும் வேறு வேறு என்று பிரித்தறியப்படாமல் தொன்றுதொட்டுக் கூறிவருகிற மரபுப்படி இது கூறப்படும். கூறுவோனும் தெளிவோடு கூறினால், நுணுகி ஆய்பவரது தெளிவோடு பொருந்தி இது உய்த்துணரப்படும்.

5. இறைச்சி :

உள்ளுறை தவிர இறைச்சி என்பது பிறிதொரு கோட்பாடா அல்லது இரண்டும் ஒன்று என்பதில் கருத்து வேறுபாடு உண்டு. உள்ளுறை ஐந்தில் முதலாவதாகிய உடனுறையே இறைச்சி என்பர் நச்சினார்க்கினியர். திரு. வே. வேங்கடராசலு ரெட்டியாருக்கும் இக் கருத்து உண்டு.

ஐங்குறுநூற்றுக்கு உரை எழுதிய அவ்வை சு. துரைசாமிப் பிள்ளை, அதன் முன்னுரையில், ''இறைச்சிப் பொருள்கோள் என ஒன்றைத் தொல்காப்பியனார் கூறினார் எனக் கோடல் உண்மையாகத் தோன்றவில்லை'' என்பர்.

நற்றிணைக்கு உரை எழுதிய பின்னத்தூர் அ. நாராயணசாமி அய்யரோ மிகப் பெரும்பாலான பாடல்களுக்கு–உள்ளுறை இடம் பெற்ற பாடல்களையும் சேர்த்து, 'இறைச்சிப் பொருள் உடையன' என்றே எழுதிப்போயினர்.

டாக்டர் உ. வே. சா. அவர்கள் தமது குறுந்தொகை உரையில் உள்ளுறை, இறைச்சி வருமிடங்கள் அனைத்திலும் 'குறிப்பு' என்றே எழுதிவிட்டார்கள். எனவே 'இறைச்சி' என்ற கோட்பாடு பற்றி மேலும் நினைவதற்கு நிறைய இடமிருக்கிறது.

முதற்கண் 'இறைச்சி' என்ற சொற்பொருளைத் தெரிந்து கொள்வது, இக் கோட்பாட்டைப் புரிந்து கொள்ளப் பெரிதும் உதவும்.

'இறைச்சி' என்பது கருப்பொருள்களின் ஒரு பகுதியாகிய மான், ஆடு, மாடு முதலிய விலங்குகளையும் பறவைகளையும் (அஃதாவது உயிரினங்களைப்) பெரும்பகுதி குறிக்கும். எனவே இறைச்சி என்பதற்குக் கருப்பொருள் எனவே விளக்குவர்.

தொல்காப்பியம் சொல்லதிகாரம் பெயரியலில் ஒரு விளக்கம் இடம் பெற்றுள்ளது.

''இறைச்சிப் பொருள்வயின் செய்யுளுள் கிளக்கும்
இயற்பெயர்க் கிளவி உயர்திணை சுட்டா ;
நிலத்துவழி மருங்கில் தோன்ற லான'' (681)

''நில அடிப்படையில் தோன்றுவதால், செய்யுளுள் கருப் பொருளாகத் தோன்றுவனவற்றில் 'கடுவன் முதுமகள்', 'வன்பறழ்க் குமரி' என உயர்திணை ஈறு காணப்படினும், அவை உயர்திணையைக் குறிக்கமாட்டா ; அஃறிணையையே குறிக்கும்'' என்பது இதன் பொருள்.

''புணர்ந்துடன் போகிய கிழவோள் மனையிருந்து
இடைச்சுரத்து இறைச்சியும் வினையும் சுட்டி
அன்புறு தக்க கிளத்தல் தானே
கிழவோன் செய்வினைக்கு அச்சமாகும்'' (1094)

முன்பு களவுக் காலத்துத் தலைமகனுடன் சுரவழியில் சென்று பழகியவள், கற்புக் காலத்தில் கணவன் பிரியவே, மனையில் தனித்திருந்து வருந்தும்போது பறவை, விலங்கு முதலிய கருப்பொருள்களும் அவற்றின் காதற்செயல்களும் பற்றி நினைவாள். அங்ஙனம் எண்ணித் தலைவன் தன்மீது அன்புறுதற்குத் தக்கவற்றைக் கூறி, அதனால்

தலைவன் தன் நினைவு வரப்பெற்று, வினைமேற்செல்லாமல் திரும்பி விடுவானோ என்று தலைவி அஞ்சுவதும் உண்டு. இதுவே கிழவோன் செய்வினைக்கு அச்சமாகும்.

இதில் 'இறைச்சியும் வினையும்' என்ற தொடர் பறவை விலங்கு முதலிய கருப்பொருளும் அவற்றின் செயலும் என்று பொருள்படுகிறது. மேலும் 'ஆற்றிடைக் கண்ட பொருளும் இறைச்சியும்' (1116) என்று 'இளையோர் கூற்று'ப்பற்றி வருமிடத்திலும் 'இறைச்சி' என்பதற்கு நச்சினார்க்கினியர் "ஆண்டு (செல்சுரத்தில்) மாவும் புள்ளும் புணர்ந்து விளையாடுவனவற்றை அவ்இருவர்க்குமாயினும் தலைவற்கேயாயினும் காட்டியும்" என்று உரை எழுதியுள்ளார். இதுகாறும் காட்டியதற்கு ஏற்பவே, கலித்தொகையுள்ளும் 'இறைச்சி' என்ற சொல் இரண்டிடங்களில் இடம் பெறுகிறது.

"வீழுநர்க்கு இறைச்சியாய்......" (கலி: 8)
"மாலைநீ
இன்புற்றார்க்கு இறைச்சியாய் இயைவதே செய்தாய்மன்"
(கலி: 148)

'இறைச்சி' என்பது விரும்புவார்க்கு நேயமாகிய அன்புணர்ச்சியைத் தருவதையே சுட்டும் எனலாம். இவ் விளக்கத்தின் அடிப்படையில் இறைச்சி பற்றிய நூற்பாக்களைக் காண்போம்.

"இறைச்சி தானே உரிப்புறத்ததுவே" (1175)
"இறைச்சியிற் பிறக்கும் பொருளுமார்உளவே
திறத்தியல் மருங்கில் தெரியு மோர்க்கே" (1176)
"அன்புறு தகுந இறைச்சியுள் சுட்டலும்
வன்புறை ஆகும் வருந்திய பொழுதே" (1177)

'இறைச்சி' என்பது உரிப்பொருளின் புறத்தே தோன்றும் பறவை, விலங்குகள் போன்ற உயிரினங்களின் செயல்பற்றிய செய்தியாகும். இங்ஙனம் வரும் இறைச்சி பிறிதும் ஓர் பொருள் கொள்ளக் கிடப்பனவும் கிடவாதனவும் என இருவகைப்படும். அவை தலைவனது நாடு, நகர்பற்றிய அடைமொழியாகமட்டும் நிற்கும்போது பிறிதுபொருள் தாராதன ஆகும்.

"நிலத்தினும் பெரிதே; வானினும் உயர்ந்தன்று;
நீரினும் ஆரள வின்றே சாரல்
கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு
பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே" (குறு: 3)

தேனீக்களின் செயல் குறிஞ்சிப் பூவிலிருந்து தேன்கூடு கட்டுவதாகும். இதனைத் தலைவனின் குறிஞ்சிநில நாட்டிற்கு அடைமொழியாக்கியிருப்பது 'இறைச்சி' என்று இளம்பூரணரால் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது.

"கன்றுதன் பயமுலை மாந்த, முன்றில்
தினைபிடி உண்ணும் பெருங்கல் நாட!" (குறு: 225)

இப் பாடலில், யானைக்குடும்பத்தின் அன்புவாழ்வு குறிக்கப்படுகிறது. தோழி தலைவனிடம் இவளைக் களவில் கூடிய நீ விரைவில் பொருள்தேடிவந்து, மணந்துகொண்டு, நல்வாழ்வு பெறவேண்டும் என வற்புறுத்தும்போது இவ்வாறு கூறுகிறாள். இங்கு பிடியின் செயல் பயனின்றி–வெறும் அடைமொழியாகக் கூறப்படவில்லை. நீயும் இதுபோல் தலைவியுடன் வாழவேண்டும் என்பதே குறிப்பு. இச்செயல் உரிப்பொருளின் புறத்ததாய் நின்று, நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பதுபோல், "அதற்கு உபகாரப்படும் பொருட்டன்மையுடையதாம்."

தலைவி பிரிவாற்றாத காலத்தில், தோழி கருப்பொருள்களுள்– சிறப்பாக உயிரினங்களில் – தலைவன் அன்புறுதற்குத் தக்க நிகழ்ச்சிகளைச் சுட்டிக்காட்டி, திரும்பிவிடுவர் என வற்புறுத்துதலும் உண்டு.

"நசைபெரிது உடையர்; நல்கலும் நல்குவர்;
பிடி பசி களைஇய பெருங்கை வேழம்
மென்சினை யாஅம் பொளிக்கும்
அன்பின தோழிஅவர் சென்ற வாறே" (குறு: 37)

தோழி தலைவன் விரைவில் திரும்பி வருவான்எனத் தலைவியை ஆற்றுவிக்கும் இடம் இது: "அவன் சென்ற வழி யானை தன்பிடியின் பசியை நீக்குவதற்காக யாமரத்தின் பட்டையை

உரித்து அதிலுள்ள ஈரச்சுவையைப் பருகச்செய்யும் அன்பைப் புலப்படுத்தும் நெறியாகும். தலைவர் நின்பால் அன்பு மிகவுடையர்; உனக்கு அருள்செய்வார்."

அவர் சென்ற வழி இத்தகைய அன்பைப் புலப்படுத்துவதாகலின், அவருள்ளத்தே அன்பு தோன்றி, நின்னை மறவாமல் திரும்புவர் என்பது குறிப்புப் பொருளாகும்.

தலைவி பொருள்தேடப் பிரிந்தவராகிய தலைவர் உறுதியாகத் திரும்பிவிடுவர் என்று தோழியிடம் கூறி மனத்தைத் தேற்றிக் கொள்வதாகக் கலித்தொகையில் ஒரு பாடல் இடம் பெற்றுள்ளது. அதில் களிறு, புரு, மான் ஆகியவற்றின் அன்பினைச் சுட்டித்— அன்புறுதகுந இறைச்சியுட் சுட்டித்— தலைவர் திரும்பிவிடுவர் என நம்பிக்கையுடன் முடிக்கிருள்.

"அடிதாங்கும் அளவின்றி அழலன்ன வெம்மையால்
கடியவே கனங்குழாஅய் காடென்றார் அக்காட்டுள்
துடியடிக் கயம்தலை கலக்கிய சின்னீரைப்
பிடியூட்டிப் பின்னுண்ணும் களிறெனவும் உரைத்தனரே"

"இன்பத்தின் இகந்தொரீஇ இலைதீந்த உலவையால்
துன்புறூஉம் தகையவே காடென்றார் அக்காட்டுள்
அன்புகொள் மடப்பெடை அசைஇய வருத்தத்தை
மென்சிறகரால் ஆற்றும் புறவெனவும் உரைத்தனரே"

"கன்மிசை வேய்வாடக் கனைகதிர் தெறுதலால்
துன்னரூஉம் தகையவே காடென்றார் அக்காட்டுள்
இன்னிழல் இன்மையான் வருந்திய மடப்பிணைக்குத்
தன்னிழலைக் கொடுத்தளிக்கும் கலையெனவும்
உரைத்தனரே (கலி: 11)

இதன்கண் உயிரினங்களின் அன்பு சுட்டப்படுவதற்குக் காரணம் தலைவி, தலைவன் இவற்றைக் காணுந்தோறும், தன் மனத்திலும் நல்லுணர்வு பெருகி, தன்னை நினைந்து மீள்வான் எனச்சொல்லும் கருத்தை வலியுறுத்துவதற்கேயாகும். உரிப்பொருளின் புறத்தே

நின்று, அதன் கருத்தைச் சிறப்பிக்கப் பயன்படும் இதனையே 'இறைச்சி' என்பர்.

தொல்காப்பியர் கூறும் இறைச்சி பற்றிய அடிப்படைக் கருத்துக்கள் இவையாகும்:

(1) 'இறைச்சி' என்பது பொதுவாகக் கருப்பொருள்களையும் சிறப்பாக அக்கருப்பொருள் சார்ந்த உயிரினங்களையும் குறிக்கும்.

(2) மக்கள் நுதலிய அகன் ஐந்திணையில் இவ் உயிரினங்களின் வாழ்வுமுறைபற்றிச் சுட்டுமிடங்கள் பலவுண்டு உரிப்பொருள் என்பன மக்கள் ஒழுகலாறே; இவ்வுயிரின வாழ்வும் உரிப்பொருள் போலச் சுட்டப்படினும் அவை உரியின் பகுதியாகா. அவை உரிப் புறத்தனவாகும்.

(3) உரிப்புறமாகிய, இவ்வுயிர்களின் செயல்களைக் குறிக்குமிடத்து அவற்றில் பிறிதுபொருள் தருவனவும்உண்டு; தராதனவும் உண்டு. தெளிவுடன் தெரிந்துகொள்ள – வல்லவர்க்கு இவ் இறைச்சியிற் பிறக்கும் பிறிதுபொருள் புலனாகும்.

(4) பிரிவுக் காலத்தில் அன்புறுவனவாம் உயிரினங்களைத் தலைவன் வழியிடைக் காண நேரின், அவள் நினைவு வந்து, விரைவில் திரும்புவன் என்று தலைவியைத் தோழி வற்புறுத்தி ஆற்றுவதுண்டு.

(5) இங்ஙனம் வருவதொன்றே இறைச்சியாகும்; மற்றைய-வெல்லாம் உள்ளுறையேயாகும்.

எனவே முதலில் இறைச்சியை இங்ஙனம் வரையறைப்படுத்திக் கொண்டு, மற்றைய அனைத்தையும் உள்ளுறை வகைகளில் அடக்கிக் காண்பதே முறையென்று படுகிறது.

"இலங்கும் அருவித்து! இலங்கும் அருவித்தே!
வானின் இலங்கும் அருவித்தே! தான்உற்ற
சூள் பேணான் பொய்த்தான் மலை" (கலி: 41)

'பொய்த்தான் மலையகத்து நீர்திகழ்வான் என்' என இறைச்சிப் பொருள் இதில் தோன்றுவதாக நச்சினார்க்கினியர் கூறுவது பொருத்தமன்று. இதனை உள்ளுறையில், 'சுட்டு' என்பதில்

அடக்கலாம். தலைவனைக் 'கொடியன்' எனச் சுட்டுவதே இங்கு மறைபொருளாகும்.

இறைச்சிபற்றியும் உள்ளுறை பற்றியும் பெருங்குழப்பம் உளது. ஆனால் இறைச்சியின் சொற்பொருள் விளக்கமுறின் அதன் கொள்கை விளக்கமும் புலனாகிவிடும். ஏறத்தாழ ஆறு இடங்களில் தொல்காப்பியம் இறைச்சிபற்றிக் குறிப்பிடுவதை முன்னர்க்கண்டோம். இறைச்சிப் பொருள்வயின் சுட்டப்படும் உயர்திணைக் கிளவி கடுவன், பறழ்க் குமரி என்பன போல்வன; அவை உயர்திணை சுட்டா. இடைச்சுரத்து இறைச்சியும் அவற்றின் வினையும் பற்றிக் (உயிரினமும் அவற்றின் செயலும்) கூறுதல் உண்டு. 'ஆற்றிடைக் கண்ட பொருளும் இறைச்சியும்'' என்பதும் ''அன்புறு தகுந இறைச்சியுட் சுட்டலும்'' என்பதும் வழியிடைக் காணும் உயிரினங்களின் செயலேயாகும். இங்குக் கூறப்பட்ட இறைச்சி பற்றிய விளக்கம் பழைய உரையாசிரியர்கள் ஒவ்வொருவரையும் ஓரளவே தழுவி நிற்பதாகும். எனினும் அனைத்தையும் ஒப்புநோக்கிக் கற்பதன்மூலம் நாம் முற்கூறிய அடிப்படை விளக்கத்தைப் பெறுதல் கூடும்.

6. மெய்ப்பாடு

''சுவை என்பது காணப்படு பொருளால் காண்போரகத்தின் வருவதோர் விகாரம்,'' என்றும் ''மெய்யின்கண் தோன்றுதலின் மெய்ப்பாடாயிற்று,'' என்றும் இளம்பூரணர் விளக்குவர். இது நாடக நூல் அடிப்படையிலானவிளக்கம். பேராசிரியர், ''மெய்ப்பாடென்பது பொருட்பாடு; அஃதாவது உலகத்தார் உள்ள நிகழ்ச்சி ஆண்டு நிகழ்ந்தவாறே புறத்தார்க்குப் புலப்படுவதோராற்றான் வெளிப்படுதல்,'' என்று விளக்குவதும் இதனைச் சார்ந்ததேயாகும். ஆனால் இலக்கியத்தில் மெய்ப்பாடு என்பதை எவ்வாறு விளக்குவது? செய்யுளியல் முதல் நூற்பாவில் பேராசிரியர் ''மெய்ப்பாடென்பது சொற்கேட்டார்க்குப் பொருள் கண்கூடாதல்'' என்று விளக்குவது மிகப் பொருத்தமுடையது. செய்யுளியலில் தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாடு என்ற கோட்பாட்டை விளக்குவர்.

''உய்த்துணர்வு இன்றித் தலைவரு பொருளான்
மெய்ப்பட முடிப்பது மெய்ப்பா டாகும்'' (1460)

''எண்வகை இயல்நெறி பிழையாதாகி
முன்னுறக் கிளந்த முடிவினது அதுவே'' (1461)

மிகவும் ஆராய்ந்து உணரவேண்டாமல், பாடலைப் படித்த-வுடனேயே அதில் வெளிப்படையாக வரும் பொருண்மையால் மெய்ப்பாடு தோன்ற முடிப்பது மெய்ப்பாடென்னும் உறுப்பாம். அது எட்டு வகைப்படும். இங்கு இளம்பூரணர் ''செய்யுட் செய்வார் மெய்ப்பாடு தோன்றச் செய்தல் வேண்டும் என்பது கருத்து,'' என்பர். பேராசிரியர் பாட்டினைப் படிக்கும்போது கண்ணீரரும்பல், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல் போன்ற மெய்ப்பாடு தோன்றுமாறு அதனைப் படைப்பது என்பர். மேலும் பொருளை நேரில் கண்டதுபோல் பாடுவதை அவர் மெய்ப்பாடெனக் கூறும் விளக்கம் சிறப்புடைய தாகும்: 'கவிப்பொருள் உணர்ந்தால், அதனானே சொல்லப்படும் பொருள் உய்த்து வேறு கண்டாங்கு அறிதலை மெய்ப்பாடென்றான். அது தேவருலகம் கூறினும் அதனைக் கண்டாங்கு அறியச்செய்தல் செய்யுளுறுப்பாம் என்றவாறு,''...... ''தலைவரு பொருளான் எனவே, நோக்குறுப்பால் உணர்ந்த பொருட்பிழம்பினைக் காட்டுவது மெய்ப்பாடென்பது இதன் கருத்து. இக் கருத்தினாற் கவி கண்காட்டும் எனவும் சொல்லுப''.

இவ்வாறு மெய்ப்பாட்டுறுப்பு அமையச் செய்யுள் யாக்க வேண்டிய இன்றியமையாமையைக் கூறியவர், மெய்ப்பாட்டியல் இறுதியில், மெய்ப்பாடு வெளிப்படுவது இலக்கியத்தை அனுபவிப்ப-வரைப் பொறுத்தும் அமையும் என்பதைத் திறன்பட விளக்குகிறார்.

''கண்ணினும் செவியினுந் திண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடை மாந்தர்க்கு அல்லது, தெரியின்
நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே'' (1221)

கண்ணாலும் செவியாலும் விளங்க உணரும் உணர்வுடைய மாந்தர்களுக்கு மெய்ப்பாட்டுப் பொருள்கோடல் எளிது; அல்லார்க்கு இது இயையாது. வாழ்வில் ஈடுபட்டுக் கண்டும் கேட்டும் அனுபவித்து வாழ்ந்த ஆழ்ந்த உணர்வுடையவர்கள் இலக்கிய இன்பத்தில் திளைப்பர். எனவே நுட்பமான இவ் இலக்கிய நுகர்ச்சிக்கு உரியார் யார் எனக் கூறிய பாங்கு பாராட்டற்பால-தாகும்.

தலைவன், தலைவி

பெரும்பான்மையும் அகத்திணை பற்றியே மெய்ப்பாடு அமைதலின் தலைவன் தலைவியின் ஒப்புமைகளையும் மெய்ப்பாட்டியலில் ஆசிரியர் கூறுகின்றார். நாடகப் பண்புடைய அகப் பாடல்களில் வரும் தலைவன் தலைவியர் இத்தகைய ஒப்புமைகள் உடையவராக இருந்தால்தான், மெய்ப்பாடுகள் முறையாகத் தோன்றுதல்கூடும் என்று அவர் சுட்டிக்காட்டுவதாகத் தோன்றுகிறது.

''பிறப்பே, குடிமை, ஆண்மை, ஆண்டோடு
உருவு நிறுத்த காம வாயில்,
நிறையே, அருளே, உணர்வோடு, திருவென
முறையுறக் கிளந்த ஒப்பினது வகையே'' (1219)

''நிம்பிரி, கொடுமை, வியப்பொடு, புறமொழி,
வன்சொல், பொச்சாப்பு, மடிமையொடு, குடிமை
இன்புறல், ஏழைமை மறப்போடு, ஒப்புமை
என்றிவை இன்மை என்மனார் புலவர்'' (1220)

இவ் ஒப்புமைகளும், கூடாப் பண்புகளும் மனவியல் அடிப்படையில் கூறப்பட்டுள்ளன. குடிப்பிறப்பு, ஒழுக்கமுடைமை, ஆண்மை (பெண்மை), வயது, தோற்றமும் அதனோடு ஒன்றிய காமவுணர்வுநிலையும், மனக்கட்டுப்பாடு, அருள், அறிவு, செல்வம் என்ற இவை தலைவன் தலைவியிடையே இருக்கவேண்டிய பத்து ஒப்புமைகளாகும். ஒருவர் மீது ஒருவர் பொறாமை, கொடுமை செய்தல் ஆகியன கூடா. தம்மைப் பெரிதாக எண்ணிவியப்பது புறங்கூறுதல், வன்சொல் பேசுதல், மனக்கட்டுப்பாடின்மை, சோம்பல்தன்மை, தம்குடியைப் பெரிதாகமதித்து மற்றவர் குடியை அவமதித்து இன்புறுதல், அறிவின்மை, மறதி, கணவன் மனைவியையும் மனைவி கணவனையும் பிறரோடு ஒப்பிடுதல் ஆகியவை தலைவன் தலைவியரிடையே இருக்கக்கூடாத தீயகுணங்களாகும்.

மெய்ப்பாடு : எண்ணிக்கை

நாடகத்தினின்றும் பெறப்பட்ட கோட்பாடே மெய்ப்பாடாகும். மெய்ப்பாட்டியல் முதல் மூன்று நூற்பாக்களில் நாடகத்தினின்றும்

இலக்கியத்திற்கு மாறும்போது 'மெய்ப்பாட்டில்' ஏற்படும் ஒரு வேறுபாடு உணர்த்தப்படுகிறது.

''பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்
கண்ணிய புறனே நானான்கு என்ப'' (1195)

''நாலிரண் டாகும் பாலுமாருண்டே'' (1196)

''நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகைஎன்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடு என்ப'' (1197)

'பண்ணை' என்பதற்கு 'விளையாட்டாயத்தின்கண் தோன்றிய' என்பர் இளம் பூரணர்; ''முடியுடை வேந்தரும் குறுநிலமன்னரும் முதலானோர் நாடகமகளிர் ஆடலும் பாடலும் கண்டும் கேட்டும் காமம் நுகரும் இன்ப விளையாட்டினுள்,'' என்பர் பேராசிரியர். நாடகம்–ஆடல் பாடல்களாகிய கூத்து–இவற்றில் தோன்றுவதே மெய்ப்பாடு.

இளம்பூரணர் கருத்தின்படி 'எள்ளல், இளமை' முதலாக எட்டுச்சுவைகட்கும் கூறப்பட்ட முப்பத்திரண்டு வகைகளும் சுவையும் குறிப்பும் எனப்பதினாறாகும்; சுவைபற்றிய மனக்குறிப்புப் புறத்தே புலனாதலின், அதனைச் சுவையுளடக்கி எட்டெனப்படும்.

பேராசிரியர் கருத்தின்படி சுவைக்கப்படு பொருள், அதனை நுகரும் பொறியுணர்வு, அதனால் உள்ளத்துள் நிகழும் குறிப்பு, புறத்தார்க்குப் புலனாக அது வெளிப்படும் விறல் அல்லது மெய்ப்பாடு என ஒவ்வொரு சுவையும் நான்கு பிரிவாகும். எட்டும் நான்கும் உறழ முப்பத்திரண்டாகும். வேம்பாகிய பொருளும் நாவாகிய பொறியும் கலந்தவழியே கைப்புச்சுவை பிறப்பதுபோல, காணப்படு பொருளும் காணும் பொறியுணர்வும் கலந்தவழியே சுவை தோன்றும். எனவே காணப்படு பொருளும் காட்சிப் பொறியுணர்வும் ஒன்றாய் எண்ணத்தக்கன. இது போலவே குறிப்பும், சத்துவமும் (மெய்ப்பாடு) என்பன மனக்குறிப்பும் அதன் வெளிப்பாடுமேயாதலின் எட்டாயடங்கும். இவை பதினாறிலும் சத்துவங்களைச் சுவையுள் (குறிப்பில்) அடக்கி எட்டென்று கூறப்படும். பேராசிரியர் கருத்துப்படி மனக்குறிப்பாகிய சுவையுணர்வே அடிப்படையானதாகும்.

இவற்றை ஒப்பிட்டு நோக்கும்பொழுது ஓர் உண்மை புலனுகிறது. நாடகங்களில் 32 எனக் கூறப்படும் எண்ணிக்கைதான் இலக்கியத்தில் எட்டாக அடங்குகிறது. ஏனெனில் நாடகத்தில் காணப்படுபொருள், பொறியுணர்வு, மனநிகழ்ச்சி, வெளிப்பாடு என்ற நான்கு நிலையுண்டாதலின் எண்ணுன்கு முப்பத்திரண்டாகும். இலக்கியத்தில் பாட்டுப்பொருள், படிப்பவர் மனவுணர்வு என்ற இரண்டே உண்டாதலின் எண்ணிரண்டு பதினுறுகும். அவற்றுள்ளும் படிப்பவர் மனவுணர்வாகிய சுவையே எஞ்சி நிற்பதாகலின் அதனை எட்டெனை அடக்குதலே இலக்கியத்திற்கு ஏற்றதாகும்.

மெய்ப்பாட்டு அடிப்படைகள்

நகை, அழுகை, இளிவரல், மருட்கை, அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை என்ற எட்டு மெய்ப்பாடுகளும் நான்கு நான்கு அடிப்படைகள் உடையன. இவை ஒவ்வொன்றும் தன்கண் தோன்றுதலும் பிறன்கண் தோன்றுதலும் என்ற கூறுபாட்டையும் உடையன. பிறர் பேதைமை காரணமாக நகை தோன்றுவது போலவே, தன் பேதைமை காரணமாகவும் நகை தோன்றும். விலங்கைக்கண்டு தான் அஞ்சுதல் அச்சச்சுவை. இது பிறிது பொருள் பற்றியே வரும். கல்வியால் ஏற்படும் பெருமிதம் தன்கண் தோன்றிய பொருள்பற்றியே வருவதற்கு எடுத்துக்காட்டாகும்.

சுவை	வகை
1. நகை	எள்ளல், இளமை, பேதைமை (அறிவின்மை), மடம் (ஒன்றை வேறென்றுகத் திரியக்கோடல்)
2. அழுகை (அவலம்)	இழிவு (இழிவுபடுத்துதல்), இழவு-உயிராவது பொருளாவது இழத்தல், அசைவு (தளர்ச்சி), வறுமை
3. இளிவரல்	மூப்பு, பிணி, வருத்தம், மென்மை (மெலியர் அல்லது எளியராதல்)
4. மருட்கை	புதுமை, பெருமை, சிறுமை (மிகநுண்ணியன), ஆக்கம் (ஒன்றன் பரிணுமம்)

5.	அச்சம்	அணங்கு (தெய்வம்), விலங்கு, கள்வர், தம் தலைவராயினுர் (தந்தை, ஆசிரியர், உயர் அதிகாரிபோல)
6.	பெருமிதம்	கல்வி, தறுகண்மை (வீரம்), புகழ், கொடை
7.	வெகுளி	உறுப்பறை (உறுப்புக்களை வெட்டுதல்), குடிகோள் (குடிமக்களை நலிதல், அலை(த்தல்), கொலை
8.	உவகை	செல்வம், புலன் (அறிவுடைமை), புணர்வு (மகளிரைக் கூடுதல்), இன்ப விளையாட்டு

முற்காட்டிய மெய்ப்பாடுகளைத் தவிரப் பிறிதொரு முப்பத்தி-ரண்டு வகைகளையும் தொல்காப்பியர் கூறியுள்ளார். அவை உடைமை, இன்புறல், நாணல், துஞ்சல், அரற்றுதல், கனவு காணுதல், முனிதல், நினைதல், கையாறு, இடுக்கண் போன்ற அவிநயங்கள் அல்லது மெய்ப்பாடுகளாகும். மெய்ப்பாடுகளை முற்கூறியது போல் அலலாமல் இப்படியும் வகைப்படுத்லாம் என்பது அவர் கருத்து. மெய்ப்பாடுகள் ஒன்றின் ஒன்று கலந்து வருவன. தனிச்சுவை என்பதின்று. நகைச்சுவை நாம் எள்ளப்படுவ-தால் தோன்றுவதுமுண்டு அல்லவா? அப்போது வருத்தத்தோடு கூடிய நகைச்சுவையே பிறக்கும். களவொழுக்கத்தில் தோன்றும் உவகைச்சுவை அச்சம் நிறைந்ததாக இருக்கும். எனவே முற்கூறிய-வாறு வகைப்படுத்தலேயன்றி; சுவையுணர்வுகள் தனித்தனி மெய்ப்பாடுகளாகத் தோன்றுவதை வியர்த்தல், ஐயம், நடுக்கம், முனிதல், வெரூஉதல் என இவ்வாறும் கூறலாம் என்பது தொல்காப்பியர் கருத்தாகத் தோன்றுகிறது. இடைக்காலத்தில் சாந்தம் என்ற நடுவுநிலைமையைச் சேர்த்துச் சுவை ஒன்பது என்றனர். இங்கு 'நடுவுநிலை' என்பதை ஒரு மெய்ப்பாடாக, இவ் இரண்டாவது தொகுதியில் சேர்த்துள்ளார். நடுவுநிலையைக்காட்டும் ஒரு மெய்ப்பாடு உண்டல்லவா? முகத்தில் சலனமின்மை, முனிவரர் போன்ற பார்வை, திண்மைத் தோற்றம் போல்வன. அதை இது குறிக்கிறது.

இன்ன 'இன்ன காரணங்களால் சுவைதோன்றும் என்று நிலைக்களன்களை மட்டுமே தொல்காப்பியர் தந்துள்ளார். இன்ன-

இன்ன நிகழ்ச்சிகளிலும் சூழ்நிலைகளிலும் சுவை பிறக்கும் என்று செயிற்றியனார், அடியார்க்கு நல்லார் போன்ற பெருமக்கள் விளக்கியுள்ளனர். எடுத்துக் காட்டாகச் செயிற்றியத்தில் நகைச்சுவை தோன்றும் சூழல்களாகக் கீழ்வருவன குறிக்கப்படுகின்றன:

''உடனிவை தோன்றும் இடமியா தெனினே
முடவர் செல்லும் செலவின் கண்ணும்
மடவோர் சொல்லும் சொல்லின் கண்ணும்
கவற்சி பெரிதுற்று உரைப்போர்க் கண்ணும்
பிதற்றிக் கூறும் பித்தர் கண்ணும்
சுற்றத் தோரை இகழ்ச்சிக் கண்ணும்
மற்றும் ஒருவர்கட் பட்டோர்க் கண்ணும்
குழவி கூறும் மழலைக் கண்ணும்
மெலியோன் கூறும் வலியின் கண்ணும்
வலியோன் கூறும் மெலிவின் கண்ணும்
ஒல்லார் மதிக்கும் வனப்பின் கண்ணும்
கல்லார் கூறும் கல்விக் கண்ணும்
பெண்பிரி தன்மை அலியின் கண்ணும்
ஆண்பிரி பெண்மைப் பேடிக் கண்ணும்
களியின் கண்ணும் காவாலி கண்ணும்
தெளிவிலார் ஒழுகும் கடவுளார் கண்ணும்
ஆரியர் கூறும் தமிழின் கண்ணும்
காரிகை அறியாக் காமுகர் கண்ணும்
கூனர் கண்ணும் குறளர் கண்ணும்
ஊமர் கண்ணும் செவிடர் கண்ணும்
ஆன்ற மரபின் இன்னுழி எல்லாம்
தோன்றும் என்ப துணிந்திசி னோரே''

சங்க இலக்கியத்தில் மெய்ப்பாடு

சங்க இலக்கியப் பாட்டு ஒவ்வொன்றும் மெய்ப்பாடு முற்றுற அமைந்துள்ளதாகும். அவற்றில் அவிநயந் தோன்ற ''எம்முள்

எம்முள் மெய்ம்மறைபு ஒடுங்கி'' எனவும் ''சினவுவென் தகைகுக்வென் சென்றனென், பின்னிணைந்து இரங்கிப் பெயர்தந் தேனே'' எனவும் இதுபோல வருமிடங்கள் பலவுண்டு.

சுரவழியில் தன் தலைவனைப் புலி அடித்துக்கொன்றுவிட்டதால் தன்னந்தனியே ஒருதலைவி வருந்திப் புலம்பினாள்; வாய்விட்டு ஐயோ என்றால் கூட மீண்டும் புலிவந்து தலைவன் உடம்பையும் காணுவாறு தாக்கிவிடுமோ என்று தன் காதலனைக் கொன்ற கூற்று வனைக் கடிகின்றாள். 'சிறிது கண்விழித்துப்பார்த்து என்கையைப் பற்றிச் சிறிது நடங்களேன்! நிழல்பார்த்துத் தங்குவோம்' எனப் புலம்புகிறாள். இவ்வாறு 'இழத்தல்' பற்றிய அவலம் மீக்கூர்ந்து நிற்கும் புறப்பாடல் இது:

''ஐயோ எனில்யான் புலி அஞ்சுவலே
அணைத்தனன் கொளினே அகன்மார்பு எடுக்கவல்லேன்
என்போற் பெருவிதிர்ப்பு உறுக, நின்னை
இன்னாது உற்ற அறனில் கூற்றே
நிரைவளை முன்கை பற்றி
வரைநிழல் சேர்கம் நடத்திசின் சிறிதே'' (புறம் : 255)

சேரன் கணைக்காலிரும்பொறை சோழன் செங்கணானுடன் பொருது சிறைப்பட்டான். குடவாயிற் கோட்டச்சிறையில் கிடந்த அவன் தாகம் பொறுமல் 'தண்ணீர் தா' என்று கேட்டான்; முதலிற் கிடைக்கவில்லை. பிறகு அவன் தாகத்தால் துடிப்பதைப் பார்த்துச் சிறைக் காவலாளி தண்ணீர் கொண்டுவந்து கொடுத்தான். ஆனால் அதைக் குடிக்கச் சேரனின் மானவுணர்வு இடம்தரவில்லை. அதனைப் பருகாமல் உயிர்விட்டான் சேரமன்னன். அப்போது அவன் பாடியது இப்பாடல் :

''குழவி இறப்பினும் ஊன்தடி பிறப்பினும்
ஆளன்று என்று வாளில் தப்பார்;
தொடர்ப்படு ஞமலியின் இடர்ப்படுத்து இரீஇய
கேளல் கேளிர் வேளாண் சிறுபதம்
மதுகை யின்றி வயிற்றுத்தீத் தணியத்

தாம் இரந்துண்ணும் அளவை
ஈன்மரோ இவ்வுலகத் தானே!'' (புறம் :74)

'பிள்ளை இறந்துபிறந்தாலும் தசைத்தடியாகப் பிறந்தாலும்கூட, ஆளல்ல என்று வாளால் போழ்ந்து அடக்குதலில் தவறுர். வீர சுவர்க்கம் எய்தவேண்டும் என்று வாளால் வெட்டியே அடக்கம் செய்வர். சங்கிலியால் பிணிப்புண்ட நாய்போல் இழுத்துவந்து, சிறையிட்ட பகைவர்கள் தந்த தண்ணீரை, மனவலிமையின்றி இரந்துண்ணும் அளவினையுடைய மானமற்றவர்களையும் உலகில் பெறுவார்களோ?'' என மன்னன் ஏங்குகிருன்.

இது தன் மாட்டுற்ற வருத்தத்தானே இழிப்புப் பிறந்ததாகும். இளிவரல் சுவைக்குத் தக்க எடுத்துக்காட்டாகும் இது.

''மையல் வேழம் மடங்கலின் எதிர்தர
உய்விடம் அறியேம் ஆகி ஒய்யெனத்
திருந்துகோல் எல்வளை தெளிர்ப்ப நாண்மறந்து
விதுப்புறு மனத்தேம் விரைந்தவற் பொருந்திச்
சூருறு மஞ்ஞையின் நடுங்கி'' (குறிஞ்சிப்பாட்டு : 165-9)

என்ற பகுதியில் விலங்கினுல் ஏற்பட்ட அச்சம் கண்கூடாகக் காட்டப் படுகிறது.

''நகையாகின்றே தோழி, நெருநல்
....
தண்துறை யூரன் திண்தார் அகலம்
வதுவை நாளணிப் புதுவோர்ப் புணரிய
பரிவொடு வரூஉம் பாணன் தெருவில்
புனிற்றுப் பாய்ந்தெனக் கலங்கி யாழிட்டு
எம்மனைப் புகுதந்தோனே ; அதுகண்டு
மெய்ம்மலி உவகை மறையினென் எதிர்சென்று
இம்மனை அன்று அஃது உம்மனை என்ற
என்னும் தன்னும் நோக்கி
மம்மர் நெஞ்சினேன் தொழுதுநின்றதுவே'' (அகம் : 56)

தலைமகள் தன்னிடமிருந்து தலைவனைப் பிரித்துப் பரத்தை வீட்டில் சேர்க்கின்ற பாணனைப் பற்றித் தோழியிடம் நகையாடிக் கூறுமிடம் இது. "புதிய புதிய பரத்தையரைத் தேடித் தலைவனிடம் சேர்க்க ஆசையுடன் வரும் பாணன், நம் தெருவில் வரும்போது கன்றுபோட்ட பசு அவன் மீது பாயவே, அவன் யாழைக் கீழே போட்டுவிட்டு என் வீட்டினுள் ஓடிவந்தான். இதைப் பார்த்து உள்ளுக்குள் சிரித்துக் கொண்டே, நான் அவனெதிர் சென்று 'இது வல்ல உன் வீடு ; அதோ இருக்கிறது உன் வீடு' எனப் பரத்தை வீட்டைக் காட்டினேன். இங்ஙனம் கூறிய என்னையும் தன்னையும் பார்த்துக் கொண்டு, மயங்கிய மனத்தினனாய் என்னைத் தொழுது நின்றான் அப்பாணன். அதை இப்பொழுது நினைத்தாலும் சிரிப்பாய் வருகிறது," என்று தலைவி கூறுகிறாள். இது பிறர்கண் தோன்றிய மடமை பற்றிய நகைச்சுவை. இவ்வாறு சங்கப் பாடல்கள் காட்டும் மெய்ப்பாட்டுணர்வு, மெய்ப்பாட்டியலோடு முழுவதுமாக ஒப்பிட்டுக்கறக்த் தக்கதாகும்.

அகத்திணை மெய்ப்பாடுகள்

தொல்காப்பியர் அகத்திணைபற்றிக் கூறும் மெய்ப்பாடுகளை இளம்பூரணர் ஒருவகையாகவும், பேராசிரியர் பிறிதொரு வகையாக-வும்விளக்குகின்றனர். பத்து அவத்தை பற்றிய மெய்ப்பாடுகள், பெருந்திணைக்குரிய மெய்ப்பாடுகள், மனன் அழியாவழி நிகழ்வன, கற்பிற்குரியன என்பது இளம்பூரணர் பாகுபாடு.

களவுக்காலத்துப் புணர்ச்சிக்கு முந்திய மெய்ப்பாடுகள், புணர்ச்சிக்குப் பிற்பட்ட மெய்ப்பாடுகள் என ஒரு வகையும், களவுக்கும் கற்புக்குமுரிய (பிரிவுக்கால) மெய்ப்பாடுகள் என ஒரு வகையும், வரைவுக்கு நிமித்தமான மெய்ப்பாடுகள், வரைந்தெய்திய பின்னர் நிகழ்வன என இரு வகைகளும் பிரிப்பது பேராசிரியர் கருத்தாகும்.

இவற்றுள் பல உளவியலும் பாலியலும் சார்ந்தனவாகும். இவை சங்கப் பாடல்களில் அமைந்துள்ள பான்மையை, ஒவ்வொரு பாடலுடனும் பொருத்திக் காணும் பொழுதுதான், இக் கோட்பாட்டிற்குத் தொல்காப்பியர் தந்துள்ள சிறப்பு முழுவதும் புலனாகும்.

7) வண்ணம்

"வண்ணம் என்பது சந்தவேறுபாடு" என்பர் பேராசிரியர். இவ்வண்ண வகைகள் செய்யுள் முழுவதுமே அமைவனவாகக் கூறல்

இயலாது என்றும் ஒரு பாடலின் சில அடிகளில்கூட ஒரு வண்ணம் வரப்பெறும் என்றும் ஒரே பாடலில் பல வண்ணங்களும் வரக் கூடுமென்றும் பேராசிரியர் விளக்குகின்றார். இளம்பூரணர் முதலிய பிறர் வண்ணம் என்பது பாடல்முழுவதுமே பெரும்பான்மையும் வரு மென்று கருதினர் என்பதே அவர்கள் தரும் எடுத்துக்காட்டுகளால் அறியலாம்.

இவ் வண்ணம் இருபது என்பது தொல்காப்பியர் கருத்து. அவை எழுத்து, சொல், தொடை, ஓசை, நடை என்ற ஐந்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைகின்றன எனலாம்.

எழுத்து அடிப்படையின

1. வல்லிசை வண்ணம்
2. மெல்லிசை வண்ணம்
3. இயைபு வண்ணம்
4. நெடுஞ்சீர் வண்ணம்
5. குறுஞ்சீர் வண்ணம்
6. சித்திர வண்ணம்
7. நலிபு வண்ணம்

சொல் அல்லது சீர் அடிப்படையின

8. பாஅ வண்ணம்
9. எண்ணுவண்ணம்
10. ஏந்தல் வண்ணம்

தொடை அடிப்படையின

11. தாஅ வண்ணம்
12. அளபெடை வண்ணம்

ஓசை அடிப்படையின

13. ஒழுகு வண்ணம்
14. ஒரூஉ வண்ணம்
15. அகைப்பு வண்ணம்
16. தூங்கல் வண்ணம்
17. உருட்டுவண்ணம்
18. முடுகு வண்ணம்

வடிவ அல்லது நடை அடிப்படையின

19. அகப்பாட்டு வண்ணம்
20. புறப்பாட்டு வண்ணம்

எழுத்து அடிப்படை வண்ணங்கள்

வல்லிசை வண்ணம் வல்லெழுத்துப் பயின்றுவரும். மெல் லிசை வண்ணத்தில் மெல்லெழுத்து மிக்குவரும். இயைபு வண்ணத் தில் இடையெழுத்து மிகும். நெடுஞ்சீர் வண்ணத்தில் நெட்டெழுத்து மிகுதியாக இடம் பெறும். குறுஞ்சீர் வண்ணத்தில் குற்றெழுத்து மிகுதியாக வரும். சித்திர வண்ணத்தில் நெட்டெழுத்தும் குற்றெ ழுத்தும் சமமாக விரவிவரும். நலிபு வண்ணத்தில் ஆய்த எழுத்து மிக்குவரும்.

வல்லிசை வண்ணம் :

"முட்டாச் சிறப்பிற் பட்டினம் பெறினும்" (பட்டின : 218)

நெடுஞ்சீர்வண்ணம் :

"மாவாராதே மாவாராதே" (புறம் : 273)

சங்கப் பாடல்களில் வண்ணங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டுகள் தேடிப்பொருத்திப் பார்க்க இடமிருக்கிறது. அப்போதுதான் இக் கோட்பாட்டின் பழையநிலை புரியும். இடைக் காலத்தில் விருத்தப் பாக்களில் வண்ணக் கோட்பாடு பெருஞ்சிறப்புற்றிருந்தது. கம்பர் காட்டும் வண்ணங்கள் தொண்ணூற்ரு என ஒரு தனிப் பாடல் கூறும். பிற்கால இசைப்பாக்களில் வண்ணச் சந்தக் குழிப்புகள் பல உண்டு. பெரும்பாலும் எழுத்து அடிப்படையிலான வண்ணங்களே, ஓசைக்கு அடிப்படையாய்ப் பிற்காலத்தில் சிறப்புற்றன.

சொல் அல்லது சீர் அடிப்படையிலான வண்ணங்கள்

பாஅ வண்ணம் என்பது சொற்சீர்களை உடையதாய் இலக்கண நூல்களில் பயின்றுவரும்.

"வடவேங்கடம் தென்குமரி
ஆயிடைத்
தமிழ்கூறும் நல்லுலகத்து" (தொல். பாயிரம்)

"எழுத்தெனப் படுப
அகர முதல
னகர இறுவாய்
முப்பஃ தென்ப" (தொல். எழு. 1)

எண்ணுவண்ணம் எண்ணுதல்போல் சொல்லடுக்கி வரும்.

"நிலம் நீர் வளி விசும்பு என்ற நான்கின்
அளப்பரியையே;
நாள், கோள், திங்கள், ஞாயிறு, கனையழல்
ஐந்தொருங்கு புணர்ந்த விளக்கத்து அனையை"
(பதிற்று : 14)

"நன்னன், ஏற்றை, நறும்பூண் அத்தி,
துன்னரும் கருந்திறல் கங்கன், கட்டி ... (அகம் : 44)

ஏந்தல் வண்ணம் சொல்லிய சொல்லினுனே சொல்லப்படும் பொருள் சிறக்கச்செய்வது. அஃதாவது வந்த சொல்லே திரும்பத்

திரும்ப வருவது. பிற்காலத்தார் இதனைச் சொற்பின்வருநிலையணி என்பர்.

"கோதை மார்பின் கோதை யானும்
கோதையைப் புணர்ந்தோர் கோதை யானும்" (புறம் : 8)

தொடை அடிப்படையினவாம் வண்ணங்கள்

தாஅ வண்ணம் இடையிட்டுவரும் எதுகைகளை உடையது. பொழிப்பு, ஒரூஉத் தொடைகளைப் பெற்று வரும் என்பர் பேராசிரியர்.

"உலகம் உவப்ப வலனேர்பு திரிதரு" (முருகு 1)
"உள்ளார் கொல்லோ தோழி முள்ளுடை" (ஐங் : 144)

பேராசிரியர் இங்ஙனம் ஒவ்வோரடியை எடுத்துக் காட்டுகிறார். பொதுவான எதுகைத் தொடைகட்கும் அவற்றுளான சந்த வேறுபாடாம் வண்ணத்திற்கும் வேறுபாடின்றி இக்காட்டுகள் உள்ளன. ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட அடிகளிலேனும் அமைந்துவரும்போதுதான் இவை சந்த வேறுபாடு காட்டி, வண்ணமென்ற பெயரைப் பெற முடியும்.

அளபெடை வண்ணம் அளபெடைகள் மிகுதியாக வருவது. அளபெடையும் தொடையெனப்படுமாதலின் இது இப்பிரிவிற் சேர்க்கப்பட்டது.

"மராஅ மலரொடு விராஅய்ப் பராஅம்" (அகம் : 99)

ஓசை அடிப்படை வண்ணங்கள்

ஒழுகுவண்ணம் அகவல்போல் ஒழுகிய ஓசையையுடையது. ஒரூஉ வண்ணம் பொருள் தொடர்பாக வாராமல் அற்றற்று முடிவது. அடிகள் தனித்தனியே பொருள்கொள்ளும்படி இயைபு அறுத்துத் தொடுக்கப்படுவதால் ஓசையும் வேறுபடும். அகைப்பு வண்ணம் துள்ளல் ஓசைபோல் இடைவிட்டு வரும் ஓசையினதாம். தூங்கல் வண்ணம் வஞ்சித்தூக்குப்போல் தூங்கலோசைத்தாய் வரும். உருட்டு வண்ணம் நாற்சீரடியில் உருட்டி ஒலிக்கப்படும் அராகம் தொடுப்பதாகும். முடுகு வண்ணம் நாற்சீரின் மிக்க சீர்களையுடைய அடியில் அராகம் தொடுப்பதாகும்.

ஒரூஉ வண்ணம்

''யானே ஈண்டை யேனே; என்நலனே
ஆனா நோயொடு கானலஃதே;
துறைவன் தம்மூரானே;
மறை அலராகி மன்றத்தஃதே'' (குறு : 97)

தூங்கல் வண்ணம்

''வசையில்புகழ் வயங்குவெண்மீன்
திசைதிரிந்து தெற்கேகினும்...'' (பட்டின :1)

உருட்டு வண்ணம்

''உருமுரறு கருவிய பெருமழை தலைஇய'' (அகம் : 158)

முடுகுவண்ணம்

''நெறியறி செறிகுறி புரிதிரி பறியா வறிவனை முந்துறீஇத்
தகைமிகு தொகைவகை அறியும் சான்றவர் இனமாக
வேய்புரை மென்றோள் பசலையும் அம்பலும்...'' (கலி : 59)

நடை அடிப்படையிலான வண்ணங்கள்

அகப்பாட்டு வண்ணம் இறுதிபடி இடையடி போன்று நிற்பது என்றும் புறப்பாட்டுவண்ணம் முடிந்ததுபோல் இருப்பினும் முடியாதாகி வருவதென்றும் விளக்குவர். இவ்விரு வண்ணங்களும் மேலும் தெளிவுபடுவதற்கு உரியன.

இவ்வண்ணங்களை நூறு எனவும் அதற்கும் மேலாகவும் வகைப்படுத்துவர், பிற்காலத்தார். அவை எல்லாம் சந்த வேற்றுமை செய்யா என்பது பேராசிரியர் கருத்தாகும்.

8. நோக்கு

பேராசிரியர் இக் கோட்பாட்டை நன்கு விளக்கியுள்ளார். அவர் '' 'நோக்கு' என்பது மாத்திரை முதலாகிய உறுப்புக்களைக் கேட்டோர்க்கு நோக்குப்படச் செய்தல், '' என விளக்குகின்றார்.

''மாத்திரை முதலா அடிநிலை காறும்
நோக்குதற் காரணம் நோக்குஎனப் படுமே'' (1361)

நோக்கு என்பது மறித்து நோக்குதல். ஒரு பாடலுள் ஒரு மாத்திரை முதல் அனைத்தையும் பயன்படுமாறு அமைப்பதையே இது குறிக்கிறது. ஒரு பாடலுள் ஒரு மாத்திரையையோ, அசையையோ, சீரையோ நீக்கினாலும் மாற்றினாலும் பொருள் கெட்டுவிடும் என்கிற அளவிற்கு ஒவ்வொன்றையும் காரணம் கருதிப் பொருந்திய இடத்தில் வேண்டிய அளவு அமைத்துப் பாட்டுப் பொருளைச் சிறக்கச் செய்வதே நோக்காகும். 'இது ஏன் ?', 'இது ஏன் ?' என்று மறித்து மறித்து நோக்கினும், காரணம் காட்டி இது தேவையே என அதன் இன்றியமையாமையை உணர நிற்பதே நோக்காகும். ஒன்றில் அழகிருக்கும் போதல்லவா அதை நாம் நோக்குகிறோம். இளம்பூரணர் தமது குறிப்புரையில் "நோக்குதற் காரணம் நோக்கு எனப்படும். கற்பார் கண்டு மகிழ்தற்குரிய காரணமாகிய இனிமைத் திறம் அமைந்திருப்பது 'நோக்கு' எனப்படும்," என்று விளக்கியுள்ளார். மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர், தொடை, அடி அனைத்தும் காரணம் கருதி அமைக்கப்பட வேண்டும். பயனின்றி ஒரு மாத்திரை இருப்பினும் அது நோக்காகாது. "நோக்கென்பதோர் உறுப்புப்பெறினே அது செய்யுளாகலான்" என இளம்பூரணர் விளக்குவதிலிருந்து, இதன் இன்றியமையாமையை நாம் உணரலாம்.

மேலும் பேராசிரியர் தரும் விளக்கமும் அவர்தரும் எடுத்துக் காட்டும் சிறப்புடையனவாகும்.

விளக்கம் : "மாத்திரையும் எழுத்தும் அசைநிலையும் சீரும் முதலாக அடி நிரம்புந்துணையும், நோக்குடையவாகச் செய்தல் வன்மையாற் பெறப்படுவது நோக்கென்னும் உறுப்பாவது என்றவாறு."

"கேட்டார் மறித்து நோக்கிப் பயன்கொள்ளும் கருவியை நோக்குதற் காரணம் என்றான் என்பது. 'அடிநிலைகாறும்' என்பது ஓரடிக்கண்ணேயன்றியும் செய்யுள் வந்த அடி எத்துணையாயினும் அவை முடிகாறும் என்றவாறு."

எனவே ஒரு மாத்திரை முதல் பாட்டு முழுவதும் சிந்தித்துப் பயன்தரும் வகையில் பொருத்தமுற அமைக்கவேண்டும். அவற்றைத் திருப்பிக் கேட்டுக் காரணம் வினவினால் ஒவ்வொன்றற்கும் ஏற்ற காரணம் கூறும் வகையில், அவை அமையவேண்டும். இதுவே நோக்கு என்னும் உறுப்பாகும்.

ஒரு பாடல் எல்லா உறுப்புகளும் அமைந்ததெனினும் இந் 'நோக்கு' அமைந்திலதேல் அது பாட்டாகாது என்பது தொல்லாசிரியர் கருத்தாகும். இதனைப் பேராசிரியர் பல இடங்களிலும் குறிப்பிடக் காண்கிறோம். "மாத்திரை முதலாயின தத்தம் இலக்கணத்தில் திரியாது அமைதலையும் நோக்கியுணர்தல்கூடும்; அதனால் பாட்டின் முழுப்பொருளுக்கும் அவை உதவும் முறையையும் நோக்கியுணர்தல்கூடும். இவ்வாறு இருதிறமும் நோக்கிப் பயன் கொள்ளுதற்கு உரியவாயினவாறு கண்டுகொள்க" என்பர் பேராசிரியர்.

இவ்வாறு பாட்டு முழுவதும் நோக்கு அமைந்தன சிறப்புடையன என்றும் இடையிட்டு அமைவன அத்துணைச் சிறப்பில என்றும் பேராசிரியர் பகுத்துக் கூறுகிறார். அவர் கீழ்வரும் அகநானூற்றுப் பாடலை எடுத்துக்காட்டி, அதில் எல்லா உறுப்புகளிலும் அமைந்துள்ள சிறப்பை-எவ்வகையுறுப்பும் கூட்டி நோக்கி உணருமாற்றைக் கூறுகின்றார்.

"முல்லை வைந்நுனை தோன்ற, இல்லமொடு
பைங்கால் கொன்றை மென்பிணி அவிழ
இரும்பு திரித்தன்ன மாயிரு மருப்பில்
பரலவல் அடைய இரலை தெறிப்ப
மலர்ந்த ஞாலம் புலம்புபுறக் கொடுப்பக்,
கருவி வானம் கதழுறை சிதறிக்,
கார்செய் தன்றே கவின்பெறு கானம்.
குரங்குளைப் பொலிந்த கொய்சுவற் புரவி
நரம்பார்த் தன்ன வாங்குவள் பரியப்
பூத்த பொங்கர்த் துணையொடு வதிந்த
தாதுண் பறவை பேதுறல் அஞ்சி
மணிநா ஆர்த்த மாண்வினைத் தேரன்
உதுக்காண் தோன்றும் குறும்பொறை நாடன்
கறங்கிசை விழவின் உறந்தைக் குணது
நெடும் பெருங் குன்றத்து அமன்ற காந்தள்
போதவிழ் அலரின் நாறும்
ஆய்தொடி அரிவை நின் மாணலம் படர்ந்தே" (அகம்: 4)

இதனைப் பேராசிரியர் மூன்று பகுதியாக முதலிற் பகுத்துக் கொள்வர்: தலைவியைப் பருவம் காட்டித் தலைவர் விரைவில் திரும்புவர் என வற்புறுத்தும் தோழி முல்லை என்பது முதல் கானம் என்பது முடியப் 'பருவம் தொடங்கிய துணையேகாண்'' என்று வற்புறுத்துகிருள்; 'உதுக்காண் தோன்றும் குறும்பொறைநாடன், என்பதுவரை தலைமகனது காதல் மிகுதிகூறி வற்புறுத்துகிருள்; பின்னர் இறுதியடிவரை பிரிந்தகாலம் அணித்தெனக்கூறி வற்புறுத்துகிருள்.

பின்னர், பேராசிரியர் ஒவ்வொரு பகுதிக் கருத்துக்கும் அவ்வப்பகுதியிலுள்ள சொற்கள் எங்ஙனம் உதவுகின்றன என்பதைக் காரணம் காட்டிக் கூறுகிருர்.

முல்லை என்ருது வைந்நுனை என்றதனுல் அவை அரும்பியது அணித்து என்பது பெறப்பட்டது; சின்ருள் கழியின் வைந்நுனையா காது

மெல்லென்னுமாகலின். இல்லமும் கொன்றையும் மெல்லென்ற பிணியவிழ்ந்து மலர்ந்தன என்ருன் முல்லைக்கொடி முதல்கருகி அரும்ப நாளாயிற்று; இல்லமும் கொன்றையுமாகிய மரங்கள் வேனிலில் அத்துணைக் கருகாமையின் முன்னரே அரும்பி இப்போது அவை மலர்ந்துவிட்டன. இதனுல் முல்லை அரும்பிய காலத்து, இல்லமும் கொன்றையும் மலர்ந்தன என்பதற்குக் காரணம் கூறிய வாருயிற்று. இரலைமானின் மருப்பினை 'இரும்பு திரித்தன்ன' என்றது, இரும்பு முறுக்கிவிட்ட வழி வெப்பம் மாருதிருப்பது போல நிலம் இன்னும் வெப்பம் தணியாமல் வெம்புகின்றது என்பதை உணர்த்துவதற்காகும். 'பரல் அவல் அடைய இரலை தெறிப்ப, எனவே, பரல்படுகுழிதோறும் நீர்பருகியும் அமையாமல் தண்ணீர் கண்டதும் இரலைமான்கள் துள்ளுகின்றன என்பது பொருளாயிற்று. கருவி வானமாகிய கூடிநிற்கும் மேகம் கதழ்உறை (பெரிய துளிகள்) சிதறிற்று என்பதும் பருவம் தொடங்கியது இப்போதுதான் என வற்புறுத்தியவாருயிற்று. இவ்வாறு ஒவ்வொன்றும் காரணம் கருதிக் கூறப்பட்டுள்ளன என்பதை இலக்கியநயம் காட்டும் முறையில் பேராசிரியர் விளக்கியுள்ளார்.

அடுத்தபகுதியில் 'குரங்குளைப் பொலிந்த கொய்சுவல் புரவி' என்பது பலகாலும் கொய்யவேண்டுதலையுடைய பிடரிமயிரினைக் கொண்ட குதிரை என்றதால் விரைந்து வரக்கூடிய குதிரைய தாற்றலும் அதனையுடைய தலைவனது மனச்செருக்கும் கூறப்

பட்டன. "அத்துணை மிகுதியுடைய குதிரை பூட்டின வாரொலி விலக்காது மணிஒலி விலக்கி வாராநின்ருன், அங்ஙனம் மாட்சிமைப் பட்ட மான்தேரனுதலான் என்றவாறு. அதற்கென்னை காரண மெனின் 'துணையொடு வதியும் தாதுண் பறவை' எனவே, பிரிவஞ்சி என்றவாறு. மணிநாவொலி கேட்பின் வண்டு வெருவுமாகலின் அதுகேளாமை மணிநாவினை இயங்காமையாப்பித்த மாண்வினைத் தேரனுகி வாராநின்ருன் என இவையெல்லாம் தலைமகள் வன்-புறைக் கேதுவாயின", என்ற பேராசிரியர் விளக்கம் இலக்கிய இன்பம் பயப்பது.

இறுதிப்பகுதியிலும் 'தெய்வக் குன்றத்துக் காந்தட்போது மலர்ந்து மணம் வீசுவது போன்ற தொடிகளையுடைய தலைவி' என்றமையால், அவன் பிரிந்துநீண்டகாலம் ஆகிவிடவில்லை என்பதே குறிக்கப்படுகிறது. இங்ஙனம் விளக்கும் பேராசிரியர், "இவ்வாறே பலவும் நோக்கியுணர்தற்குக் கருவியாகிய சொல்லும் பொருளும் எல்லாம் 'மாத்திரை முதலா அடிநிலை காறும்' என அடங்கக்கூறி நோக்குதற் காரணம் நோக்கென்ருன் என்பது", என முடித்துக் கூறுகிருர்.

திருக்குறளில ஒரு மாத்திரைகூடக் காரணம் கருதிக் கூறப் பட்டிருப்பதையும் 'அளபெடை' முதற்கொண்டு அனைத்தையும் இலக்கணம் கருதி மட்டுமல்லாமல் பொருட்சிறப்புக் கருதியும் ஆண்டிருப்பதையும் நாம் காண்கின்ரேம். தமிழ் இலக்கியத்தின் செம்மைக்கும் சிறப்பிற்கும் இந் 'நோக்கு' என்ற கோட்பாடே காரணம் எனலாம். இக் கோட்பாட்டை விரித்துவிளக்கவில்லை என்ருலும் இந் நோக்கமைந்த இலக்கியங்களை மிகுதியாகப்படைத்துக் கோட்பாட்டை உயிருள்ளதாக்கியுள்ள தமிழர்களைப் பாராட்-டத்தான் வேண்டும்

9. வனப்பு

'வனப்பு' என்பது செய்யுள் அழகு. முன்பு தனித்தனி உறுப்புகளைக் கூறியவர், இங்கு உறுப்புகள் ஒன்றும் பலவும் சேர்ந்தமைந்தவழிச் செய்யுள் அழகு பெறுவதைக்குறிப்பிடுகின்ருர். பேராசிரியர் "வனப்பென்பது, பெரும்பான்மையும் பல உறுப்பும் திரண்டவழிப் பெறுவதோர் அழகாகும்," என்பர். மேலும் "பல செய்யுளும் திரண்டவழி இவ் எண்வகையும் பற்றித் தொடுக்கப் படும்" என்பதும் "பல செய்யுளும் உறுப்பாய்த்திரண்டு பெருகிய

தொடர்நிலையதே வனப்பென்னும் பெயர்ப்பகுதி வகையான் ஏற்பது'' என்பதும் அவரால் உணர்த்தப்படுகின்றன. பேராசிரியர் இங்ஙனம் பெருங்காப்பியங்களுள் அமைவது வனப்பென்று கூறி, தனிச் செய்யுட்களிலும் வந்து அழகுசெய்யும் என்று விளக்குகின்றார்.

இளம்பூரணர் தரும் எடுத்துக் காட்டுகளை நோக்கினால் 'வனப்பு' தனிச்செய்யுட்களிலேதான் வருமென அவர் கருதியிருக்கக் கூடும் எனத் தோன்றுகிறது. 'ஞ முதல் ள இறுதியான' புள்ளியிறுதியில் முடிவன 'இயைபு' என்னும் வனப்பு என்பராகலின், அது தனிச் செய்யுட்குப் பொருந்தி வாராதே என்று பேராசிரியர் ஐயத்தைக் கிளப்புவர். இவ்வனப்புகளிற் சில தனிச் செய்யுட்களில் காணக்கூடியனவாகவும், சில காப்பியங்களிலே பொருந்திக் காணத்தக்கனவாகவும் உள்ளன என்பது உண்மையே. தொல்காப்பியர் காலத்தில் இன்றையக் காப்பியத்திற்கு முன்னோடியான காப்பிய 'மூலவடிவங்கள்' (prototypes) இருந்திருக்கக் கூடும் என்பதும் அவர் செய்யுள் வழக்கேயன்றி பேச்சுவழக்காகிய உலகவழக்கிற்கும் இலக்கணம் கூறியிருத்தலாலும் அவர் இலக்கணம் கூறியுள்ள வண்ணம், யாப்பு என்பனவற்றிற்கு உலக வழக்கிலிருந்தும் மேற்கோள் காட்டக்கூடியதாகவிருப்பதனாலும் வனப்புகளிற் சில காப்பிய முழுமை தழுவியன என்று கொள்ளுதற்கும் இடனுண்டு.

அம்மை, அழகு, தொன்மை. தோல், விருந்து, இயைபு, புலன், இழைபு என வனப்பு எட்டு வகைப்படும்.

1. அம்மை — சிலவாய மெல்லிய சொற்களுடன் அடிவரையறை கூடாமல் வருவது. (எ-டு) திருக்குறள்.

2. அழகு — செய்யுட்குரிய சொற்களுடன் பொலிவுபெற யாக்கப்படுவது. திரிசொற்பயிலாது என்பர் பேராசிரியர். (எ-டு) எட்டுத்தொகைப் பாடல்கள்.

3. தொன்மை — புகழோடு பொருந்திப் போந்தபழமைத்தாகிய பொருள்மேல் வருவன. அவை இராம சரிதமும் பாண்டவ சரிதமும் முதலாகியவற்றின் மேல் வரும் செய்யுள். (இளம்)

உரைநடை விரவி, பழமையதாகிய கதைப் பொருளாகச் செய்யப்படுவது. பெருந்தேவனூர் பாரதமும் தகடூர் யாத்திரையும் போல்வன. (பேரா)

4. தோல் — இழுமென்னும் இனிய ஓசையுடைய மொழியால் விழுமிய பொருளைக் கூறினாலும் பரந்த மொழியால்-மிகுதியான சொற்களால்—அடிவரையறை கூடுதலாகச் சென்றாலும் தோல் எனப்படும். (எ—டு) மலைபடுகடாம் போல்வன (இளம்)

5. விருந்து — "முன்புள்ளார் சொன்ன நெறி போய்ப் புதிதாகச் சொன்ன யாப்பின் மேலது". (இளம்) "புதிதாகப் பாடும் தொடர்நிலை மேற்று. (பேரா) இளம் பூரணர் 'புதிதாகப் புனைதலாவது ஒருவன் சொன்ன நிழல் வழியன்றித் தானே தோற்றுவித்தல்' என்று, மரபில் ஏற்படுத்தும் புரட்சியை இதிலடக்குவர். சங்ககாலத்தில் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்ட கலியும் பரிபாடலும் குறைந்து, ஆசிரியப்பா பேரிடம் பெற்றதை விருந்துக்கு அவர் உதாரணம் காட்டுவர். பேராசிரியர் முத்தொள்ளாயிரமும் அந்தாதிகளும் கலம்பகங்களும் போல்வன என்பர்.

விருந்து என்பது கருத்தோ, யாப்போ புதிதாய் இடம்பெறுவதைக் குறிக்கும். இக் காலச் சிறுகதை, புதினங்களை 'விருந்திலக்கியம்' என்ப.

6. இயைபு — ஞ, ண, ந, ம, ன, ய, ர, ல, வ, ழ, ள என்னும் பதினொரு புள்ளியும் ஈருகவரும் செய்யுள்.

இப் "புள்ளியீற்றினுள் ஒன்றனை இறுதியாகச் செய்யும் செய்யுள் பொருட்டொடராகவும் சொற்றொடராகவும் செய்வது இயைபெனப்படும் என்றவாறு. இயைபென்றதனானே பொருளும் இயைந்து சொல்லும் இயைந்து வருமென்பது கருத்து ; சீத்தலைச்சாத்தனாரால் செய்யப்பட்ட மணிமேகலையும் கொங்குவேளிரால் செய்யப்

பட்ட தொடர்நிலைச்செய்யுளும் போல்வன'', என்பர் பேராசிரியர்.

7. புலன் — வழக்குச் சொல்லுடன் தொடுக்கப்பட்டு, ஆராய வேண்டாமல் பொருள் தோன்றுவது.

சேரிமொழியாகிய பாடி மாற்றங்களால் அமைவதென்றும் ''அவை விளக்கத்தார் கூத்து முதலாகிய நாடகச் செய்யுளாகிய வெண்டுறைச் செய்யுள் போல்வன என்பது கண்டுகொள்க', என்றும் பேராசிரியர் விளக்குகின்றார்.

8. இழைபு — ஒற்றுடன் கூடிய வல்லெழுத்து வாராது குறளடி முதலாகிய ஐந்தடிகளும் வரப்பெற்று, ஓங்கிய சொற்களால் அமைவது.

கலியும் பரிபாடலும் என்பர் பேராசிரியர்.

முன்னே கூறிய இருபத்தாறு உறுப்புகளும் அக உறுப்புகள் அல்லது உள்ளுறுப்புகள் எனப்படும். அவை ஒவ்வொன்றும் பாட்டினுள் அமைதல் அதன் அடிப்படை உருவாக்கத்திற்கு இன்றியமையாதது. அவ் வுறுப்புகளால் ஆன இங்குக் கூறப்பட்ட புற-உறுப்புகள் செய்யுட்கு அழகைத் தருவன. இவை எவ்வெவ் அடிப்படையின என்பதை மேற்காட்டிய இலக்கணத்திலிருந்து தொகுத்தறியலாம்:–

வனப்பு உறுப்புகள்

எழுத்து அடிப்படை : 'ஞகாரை முதலா னகார ஈற்றுப் புள்ளிகள் வருதல்.'

'ஒற்றொடு புணர்ந்த வல்லெழுத்து அடக்காது' வருதல்.

சொல் அடிப்படை : சின்மென் மொழி, செய்யுள் மொழி, இழுமென்மொழி, பரந்தமொழி, தெரிந்த மொழி (சேரி மொழி), ஓங்கியமொழி.

அடி வரையறை : அடி நிமிர்வின்மை, அடி நிமிர்ந் தொழுகுதல், குறளடி முதலாக ஐந்தடியும் வருதல்.

பொருள்	:	உரையொடு புணர்ந்த பழங்கதை. விழுமியது நுவலுதல். தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றல்.
புணைவுமுறை	·	சீர் புணைந்து யாத்தல், புதுவது புணைதல், செவ்விதிற் கிளத்தல்.
வடிவம்	:	புதுவது புணைந்த யாப்பு.

இங்ஙனம் எழுத்து, சொற்கள், அடிகள், பொருள், புணைவு முறை, வடிவம் என்பனவற்றால் இலக்கியம் பெறும் அழகு இவ் வனப்பின் மூலம் உணர்த்தப்படுகிறது. வனப்பு என்ற பெயரும் இலக்கணமும் இதனை 'அணிக் கோட்பாட்டில்' சேர்க்கலாம் என உணர்த்துகின்றன. இவற்றை அம்மை இலக்கியம், அழகு இலக்கியம், தொன்மை இலக்கியம், தோல் இலக்கியம், விருந்திலக்கியம் என வகைப்படுத்துவதை நோக்க சிற்சில அடிப்படைகளால் தொல்காப்பியர் காலத்தில் பகுக்கப்பட்ட இலக்கிய வகைக் கொள்கையாகவும் கருத இடமேற்படுகிறது.

10. யாப்பு

''எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியில்
குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்
யாப்பு என மொழிப யாப்பறி புலவர்'' (1335)

எழுத்து, அசை, சீர், அடி எனத் தொடர்ந்து முடிந்த அடியில் தான் கருதிய பொருளைப் புலவன் முடிய நிறுத்தி விளங்க வைத்தல் யாப்பு என அழைக்கப்படும்.

குறித்த பொருளை இறுதியடியளவும் முற்றுப்பெற நிறுத்துதல் யாப்பு என்பர் இளம்பூரணர். மேலும் அவர், "இது சொல்ல வேண்டிய தென்னை ? செய்யுட் பாடுவார்க்கு இயல்பன்றே எனின் ஈண்டுச் செய்யுளுறுப்புள் ஓதுகின்றாராதலின் யாதானும் ஒரு பொருட்கண் பலசொல் தொடுத்து வழங்குங்கால் குறித்த பொருளை முடிக்கவேண்டுஞ் சொல்லே சேர்த்துக் கூறல் வேண்டும் எனவும் அது மிகாமல் குறையாமல் கூறல் வேண்டும் எனவும் இலக்கணம் கூறல்வேண்டும் என்க,'' என விளக்குவதும் இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

யாப்பு என்பது இடைக் காலத்தில் செய்யுள் வடிவை மட்டும் குறிக்க, இங்குச் செய்யுள் வடிவிற்குள் பொருளை முடிய நாட்டுவதைக் குறிக்கிறது. அதனால் இலக்கிய அடிப்படை வகைகளைக் குறிக்கும் கோட்பாடாகத் தொல்காப்பியத்தில் இது இடம் பெறுகிறது.

> ‘‘பாட்டு, உரை, நூலே, வாய்மொழி, பிசியே,
> அங்கதம், முது சொல்லோடு அவ்வேழ் நிலத்தும்
> வண்புகழ் மூவர் தண்பொழில் வரைப்பின்
> நாற்பெயர் எல்லை அகத்தவர் வழங்கும்
> யாப்பின் வழியது என்மனார் புலவர்’’ (1336)

பாட்டு, உரை, நூல், வாய்மொழி (மந்திரம்), பிசி (விடுகதை), அங்கதம், முதுசொல் (பழமொழி) என்ற ஏழு அடிப்படையிலும் பிறப்பன யாப்பு எனப்படும். வேறு எங்குமில்லாமல், இவ்விடத்தில் மட்டும் மூவேந்தர்தம் நாட்டகத்தே நான்கு எல்லையினுள் வாழ்வோர் வழங்கும் என்று கூறுவதன் காரணம் இவ் யாப்புகளுள் சில புலவர்களேயன்றிப் பொது மக்களும் வழங்குவன என்பதை அறிவிப்பதற்காகும். ‘நாற்பேரெல்லை அகத்தவர் வழங்கும் யாப்பு’ என்பது இதையே குறிக்கும்.

இவை பாட்டுயாப்பு, உரையாப்பு, நூல்யாப்பு, வாய்மொழி யாப்பு, பிசியாப்பு, அங்கதயாப்பு, பழமொழியாப்பு என அழைக்கப் படும். இவற்றைச் ‘செய்யுள்’ எனவும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுதலால் (1420) பாச்செய்யுள், உரைச்செய்யுள், நூற்செய்யுள், வாய்மொழிச் செய்யுள், பிசிச்செய்யுள், அங்கதச்செய்யுள், பழமொழிச்செய்யுள் எனவும் இது வழங்கப்படும் எனத் தெரிகிறது. இவற்றுள் பாவிற்கு அடி வரையறை உண்டு. ஏனைய ஆறுக்கும் அடி வரையறை இல்லை; ஓரடியிலும் வரப்பெறும்.

பா — திணைப் பொருட்டாகிய நால்வகைப் பாவினியன்ற பாட்டுக்களனைத்தும் இதிலடங்கும்.

நூல் — இலக்கண நூலையே இது குறிக்கும். இன்று அறிவியல் வழிப்பட்ட ஆய்வுரைகளை (Systamatic treatises) இதில் அடக்கலாம்.

முதலும் முடிவும் மாறுபடாமல், தொகையும் வகையு மாகிய வைப்புமுறை பொருந்த, அகத்தினின்று விரிந்த உரையோடு பொருந்தி, நுட்பமாய் விளக்குவது நூலினது இயல்பாகும். சூத்திரம், ஓத்து, படலம், பிண்டம் என நான்கு வகைப்படும்.

உரை — பாட்டுக்கு இடையே வைக்கப்பட்ட உரையாடற் குறிப்பு;

பாத்தவிர்த்த பிற உலகவழக்கு உரையாடல்கள் அல்லது நூலுக்கு எழுதப்படும் உரைகள்;

(உண்மை அடிப்படையில்லாத) புனைந்து கூறிய கற்பனைக் கதைகள்.

உண்மை அடிப்படையிலமைந்த நகைச்சுவைக் கதைகள்

என்று உரை நான்கு வகைப்படும்.

கதை கூறுவதில் ஒரு பகுதி செவிலிக்குரித்து என்றும் மற்றொரு பகுதி எல்லோர்க்கும் உரித்து என்றும் தொல்காப்பியர் பகுத்துக் கூறுகிறார். நெடுநல்வாடையில் 'குறியவும் நெடியவும் உரைபல பயிற்றி (154) எனச் சுட்டப்படுவது செவிலியர் கூறிய கதைகளையே யாகும்.

பிசி — இது விடுகதையாகும்.

''ஒப்பொடு புணர்ந்த உவமத் தானும்
தோன்றுவது கிளந்த துணிவினானும்
என்றிரு வகைத்தே பிசிவகை நிலையே'' (1432)

''கத்திபோல் இலையிருக்கும், கவரிமான் பூப்பூக்கும் தின்னப் பழம் பழுக்கும், தின்னாத காய் காய்க்கும்'' என்பதில் முதலடி ஒப்பொடு புணர்ந்த உவம அடிப் படையிலானது; பின்னுள்ள அடி தோன்றுவது கிளந்த துணிவின்பாற்பட்டதாகும். இதனை 'நொடியொடு புணர்ந்த பிசியினான' (1421) என்றும் குறிப்பிடுவதால், கற்பனைப்பண்பு அமைந்தது இவ் அடிப்படை இலக்கியம் எனப்படும். சங்க இலக்கியம் தரும் உவமைச் செல்வத் திற்கு, இப் பிசியும் ஒரு காரணமாகலாம்.

முதுமொழி — பழமொழி என்னும்போது தொன்றுதொட்டு வழங்குவது என்றும் முதுமொழி என்னும்போது அறிவமைந்த மொழி என்றும் பொருள்படும். உலகத்தில் ஒரு கருத்தை நிலைநாட்டுவதற்குக் காரணம் காட்டும் முகத்தான் இப்பழமொழி எடுத்தாளப்படுவதாதலின் 'ஏது நுதலிய முதுமொழி' (1421) என்கிறார், தொல்காப்பியர்.

''நுண்மையும் சுருக்கமும் ஒளியுடைமையும்
மென்மையும் என்றிவை விளங்கத் தோன்றிக்
குறித்த பொருளை முடித்தற்கு வரூஉம்
ஏது நுதலிய முதுமொழி என்ப'' (1433)

நுட்பம், சுருக்கம், அறிவு ஒளி வீசுதல், மென்மைப் பண்பு இவை விளங்கத் தோன்றிக் கருதிய பொருளை நிலை நாட்டுவதற்கு வருவதே பழமொழியாகும்.

வாய்மொழி — இது மந்திரம் எனவும் படும்.

''நிறைமொழி மாந்தர் ஆணையிற் கிளந்த
மறைமொழி தானே மந்திரம் என்ப'' (1434)

பயனை விளைவிக்கும் மொழியையுடைய மாந்தர்கள் தமதாணையாற் கூறும் பொருள் பொதிந்த சொற்களே மந்திரம் எனப்படும். மறைமொழி என்பதற்கு மறைத்துச் சொல்லப்படும் சொல் என்றும் பொருள் கூறுவர்.

அங்கதம் — இது குறிப்புமொழி எனவும்படும்.

''எழுத்தொடும் சொல்லொடும் புணராதாகிப்
பொருட்புறத் ததுவே குறிப்புமொழி என்ப'' (1435)

''எழுத்தினோடும் சொல்லினோடும் புணராதாகிச் சொற்பொருளின் புறத்தே தோன்றும் பிறிதொரு பொருளையுடையது அங்கதம் அல்லது குறிப்புமொழி எனப்படும். எனவே இது வசைகுறித்து வருமென்று கொள்க'' என்பர் இளம்பூரணர்.

இவை தவிரப் 'பண்ணத்தி' என்றும் ஒருவகையினைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகின்றார்.

"பாட்டிடைக் கலந்த பொருள வாகிப்
பாட்டின் இயல பண்ணத்தி இயல்பே" (1436)

"பழம்பாட்டினூடு கலந்த பொருளே தனக்குப் பொருளாகக் கொண்டு பாட்டும் உரையும்போலச் செய்யப்படுவன பண்ணத்தி எனப்படும். அவை நாடகச் செய்யுளாகிய பாட்டுமடையும் வஞ்சிப் பாட்டும் மோதிரப்பாட்டும் கடகண்டும் முதலாயின" என்பர், பேராசிரியர்.

இவை அடிப்படை இலக்கிய வகைகள் ஆகும். கற்றோரே யன்றி மற்றோரும் வழங்குவனவும் வரிவடிவ இலக்கியங்களேயன்றி வாய்மொழி இலக்கியங்களும் இவ்வாறு பகுக்கப்பட்டுள்ளன. உலக வழக்கை மறவாமல் போற்றும் இத் தொல்காப்பிய மரபு பிற் காலத்தில் போற்றப்படவில்லை. இலக்கியவகைகளைப் பற்றி எழுந்த, பிற்காலப் பாட்டியல் நூல்கள்கூட, இவ் அடிப்படை வகைகளைச் சிறிதும் நினைவு கூர்ந்தில.

தொல்காப்பியர் கூறும் தமிழ் இலக்கியக் கொள்கைகளில் மேலோங்கிய பத்து மட்டும் இங்கு விளக்கப்பட்டன. இவை ஒவ் வொன்றும் இன்னும் விரிவாக நோக்கத் தக்கன. எனினும் இங்குக் கொள்கைகள் கோட்பாடுகள் என்ற அளவில் அறிமுகப்படுத்தப் பட்டன. ஏனைய மொழிகளில் காணப்படும் இலக்கியக் கொள்கை கட்கும் இவற்றிற்கும் ஒற்றுமையும் உண்டு; வேற்றுமையும் உண்டு. ஒப்புமை காணக்கூடிய இருவேறு கொள்கைகளை உடன் வைத்துக் கற்பதால், அவற்றின் தனித்தன்மை நனி விளங்குகிறது. இவ்வாற்றால் இக் கல்வி ஒன்றன் தனி இயல்புகளைப் புரிந்து கொள்ளவும் உதவி செய்யும்.

இலக்கியக் கொள்கைகள் மொழிகளிடையே பெயரளவில் வேறுபட்டாலும் எவ் இலக்கியத்திலும் ஏற்றிப் பார்க்கத் தக்கவையே. முதற்கண் தமிழ்இலக்கியக் கொள்கைகளையே, தமிழிலக்கியத்தில் சரி வரப்பொருத்திப்பார்த்தோமில்லை.

'நோக்கு' என்ற கொள்கை எவ்வெக் காலத்தில், எந்தெந்த அளவு, யார்யாரால் பின்பற்றப்பட்டு வந்தது என ஆராய்ந்தோமா?

'மெய்ப்பாடு' என்ற கோட்பாடு சங்க இலக்கியத்தில் எந்த அளவு வெற்றியுற ஆளப்பட்டுள்ளது?

வண்ணம் என்றகோட்பாடு சங்கப்பாடல்களில் நன்கு பொருந்தியுள்ளதா, கம்பன் பாடல்களில் நன்கு பொருந்தியுள்ளதா? எதில் அதன் சிறப்பு அதிகம்? அதற்குக் காரணம் என்ன?

இவ்வாறு நாம் தமிழ்இலக்கியக் கொள்கைகளை அலசி ஆராயாததால் இன்னும் தொடக்கநிலையிலேயே இருக்கிறோம்.

சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு

மூன்றும் பகுதி

சங்க இலக்கியப் பொதுப் பண்புகள்

1. சங்க இலக்கியத்தில் வாய்மொழி இலக்கியப் பண்பு

அறிவியல் முறை ஆய்வு ஒப்பிலக்கியத்தின் நெறியாகும். உலக இலக்கியமனைத்திற்கும் பொதுப் பண்புகள் பல அடிப்படையாய் உள்ளன. இப் பொதுப் பண்புகள் ஆய்வும், ஒப்பீடுமே இத்துறை சார்ந்த முன்னோடிகளாகும். மேலும் இலக்கியத்தின் உருவாக்கத்திற்கு உதவியுள்ள நுண்கலைகள் பல : இசை, ஆடல், ஓவியம், சிற்பம் என. இந் நுண்கலைகளோடு இலக்கியத்தை ஒப்பிட்டு ஆய்வதும் இத்துறையில் அடங்கும்.

அதுபோலவே உவமை, உரு, படிமம், தொன்மை அனைய உலகப் பொதுவான இலக்கியவுத்திகளை ஆய்வதும் உளவியலுடன் இயைபுபடுத்திப் பார்ப்பதும் வாய்மொழி இலக்கியப்பண்பு, யாப்பு வடிவம், இலக்கிய வகைமை போன்ற பொதுப் பண்புகளைப் பகுத்தாய்வதும் சிறந்த ஒப்பிலக்கியக் கல்வியாகும். சங்கத் தொகைப் பாடல்களில் அமைந்துள்ள இப் பொதுப் பண்புகளை ஓரளவு சுட்டிக்காட்ட இப்பகுதியில் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது. உண்மையில் இவை சங்க இலக்கியத்தைப் பற்றிய புதிய பார்வையையும் புதிய அணுகு முறையையும் நல்கவல்லன. அடிப்படைப் போக்கை மட்டுமே சுட்டிக்காட்டி அமையும் இச் சிறு கட்டுரைகள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனி ஆய்வுக்குரியன என்பதை நினைவிற்கொள்ளுதல் நலம்.

வாய்மொழி இலக்கியமாகத் தொன்றுதொட்டு வழங்கிவந்த பாடல்களே, பின்பு வரிவடிவம் பெற்றன என்பது ஹோமர் காப்பியங்களை வைத்து மெய்ப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. மிகப் பழங்கால இலக்கியத்தில் மட்டும் வாய்மொழித் தாக்கம் உண்டு என்பதில்லை. எந்த இலக்கியத்திலும் வாய்மொழி இலக்கியப் பண்பு என்பதுண்டு. சில இலக்கியங்களில் அப் பண்பு வெளிப்படையாக, மீக்கூர்ந்து தெரியும் ; மற்றும் சிலவற்றில் மறைமுகமாக இருக்கும்.

ஒவ்வொருவரும் தத்தம் திறமையை வெளிப்படுத்திப்பேசும் போது 'படைப்பாளி' அல்லது 'ஆசிரியராகி' விடுகின்றனர். ஒவ்வொரு சொல்லும் தனக்குரிய பொருளின் மேல் பிறிதொரு

சிறப்புப் பொருளை நல்குமாறுல் கலைப்பண்பைப் பெற்றுவிடுகின்றது. இங்ஙனம் அன்றுட வாழ்வு நடைமுறைகளின் பிரதிபலிப்புகள் பலவற்றையும் நாம் இலக்கியத்தில் காணலாம். உலக வழக்குப் பேச்சுகள், பழமொழிகள், மக்களின் கற்பனை மரபுகள் என உலகியல்களாக (folkways) நாமறிவனவே வாய்ச் சொல் வடிவிற்கு (floksay) வருகின்றன. வாய்மொழிப்பாட்டு மட்டுமன்று; வாய்மொழிக் கதைகள் ; வாய்மொழிப் பேச்சுக்கள் எனப் பலவும் இலக்கியக் கலை அடிப்படையாவன.

இன்றைய உலக நடைமுறைதான் இன்றைய இலக்கியத்தில் அமையும். இங்ஙனம் வாய்மொழிப்பண்பு என்பது இலக்கியத்தின் உயிருள்ள பகுதியாக நம்பப்படுகிறது.

வரிவடிவ இலக்கியம் மட்டுமே நிலையானது என்றும் வாய் மொழி இலக்கியம் நிலையற்றது என்றும் எண்ணுவது தவறு. வரிவடிவ இலக்கியங்களில் எவை வாய்மொழிப் பண்பை மிகுதியாகப் பெற்று, மக்களிடையே வழங்குகின்றனவோ, அவையே நிலைபெறுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தைப் பலரும் படித்தும் சொல்லியும் நடித்தும் எண்ணியும் வருவதனால்தான் அது நிலைபெற்றுளது. மேலும் இவ்விரு இலக்கியங்களும் ஒன்றற்கொன்று கொண்டும் கொடுத்தும் வருகின்றன. காலந்தோறும் இப் பரிமாற்றம் நடைபெற்று வருகிறது. "இன்றைக்கும், ஆயிரம் மூவாயிரம் ஆண்டுகட்கு முன்பும் என எக்காலப் பகுதியிலும் வாய்மொழி உயிருள்ள ஆற்றலாகவே விளங்கி வருகிறது," என்பர் ஆல்பெர்ட்டுஜெரார்டு[8]. படைப்பாக்க முறையில் இவ் இருவகையும் இரண்டு படிநிலைகளைக் குறிக்கும்; அல்லது இரண்டு பண்புகளைக் குறிக்கும். வாய்மொழி இலக்கியத்தில் வரிவடிவ இலக்கியப் பண்புகளும் வரிவடிவில் வாய்மொழிப்பண்புகளும் உண்டு.

மேலைநாட்டில் வாய்மொழி இலக்கியச் சிறப்பு 18ஆம் நூற்றுண்டுவரை உணரப்படவில்லை. அந்நூற்றுண்டில் விகோ (Vico), ஹெர்டர் (Herder) போன்றவர்களால் இந் நாட்டுப்புறக் கலை புத்துயிர் பெற்றது.

---

8 Albert Guerard, Preface to world literature, Newyork., 1947. P. 71.

வீரயுகம்

சங்க இலக்கியம் வீரயுகப் பாடல்என டாக்டர் க. கைலாசபதி தமது 'தமிழ் வீரயுகப் பாடல்கள்' என்ற நூலில் நிறுவ முயல்கின்ருர். அவர் சங்கப் பாடல்களில் உள்ள வாய்மொழித் தன்மையை நன்ருக எடுத்துக்காட்டுகிருர். அடைமொழிகள், சொற்கள், தொடர்கள், கருத்துகள் திரும்பத்திரும்ப வருவதைச் சுட்டிக்காட்டி, இதற்கு வாய்மொழி இலக்கியப்பாதிப்பே காரணம் என்று நூற்றுக்கணக்கான எடுத்துக்காட்டுகளைத் தந்துள்ளார்.

இங்ஙனம் வீர ஊழிக்குரிய பின்னணி சங்கப்பாடல்களிற் காணப்படுவதைப் பல்வேறு சான்றுகளால் அறியலாம். வீர ஊழிப் பாடல்களுக்குரிய பண்புகளில் இவ் வாய்மொழிப்பண்பே அடிப்படையானது, அழகானது, அழுத்தமானது. இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டது; மரபை வலியுறுத்தும் சங்க இலக்கியப் போக்கு, இவ் வாய்மொழி வழிவந்ததே எனில் மிகையாகாது,

சுட்டிஒருவர்ப் பெயர்பெரு மரபு

அகத்திணைப் பாடல்கள் சுட்டி ஒருவர்ப் பெயர்கொள்ளாமல் தலைவன், தலைவி, தோழி எனப் பொதுப்படவே அமைகின்றன. நாட்டுப்பாடல்களில்தான் காதற்பாட்டுகளில் பெயரின்றி அமையும் மரபுண்டு. மனிதவாழ்வின் அடிமனப் பண்புகளையெல்லாம் கண்டு கூறும் இப் பாடல்கள் மனித இனப் பொதுமையுடையனவாக மதிக்கப்படுகின்றன.

'மக்கள் நுதலிய அகன்ஐந்திணையும்
சுட்டி ஒருவர்ப் பெயர்கொளப் பெருஅர்' (1000)

மக்கள் அனைவருக்கும் பொதுவுரிமையுடைமையால், இது தனித்தவர் பெயர்சுட்டப்பெருது. உலகில் வாய்மொழிப் பாடலின் இவ் அடிப்படைப் பண்பை, அப்படியே பெற்றுவளர்ந்த பேரிலக்கியம் தமிழிலுள்ள அகத்திணை இலக்கியமாகும்.

கலி, பரிபாடல்

தொல்காப்பியர் அகத்திணைப் பாடல்கள் 'கலியே பரிபாட்டு ஆயிரு பாவினும் உரியதாகும்' (999) என்று கூறுவதில் பெரியதோர் உண்மை அடங்கியிருக்கிறது. இவ்விரு பாடல்களும் தொன்மை

மிக்கன என்று கருத இடமிருக்கிறது; வாய்மொழியாய் வழங்கி வரி வடிவம் பெற்றன என்றும் கருதலாம். பரிபாடல் இசைப்பாடலாக, ஒவ்வொரு பாடலுக்கும் இசை வகுக்கப்பட்டுக் காணப்படுகிறது. மேலும் நான்குவகையான பாக்களையும் அதன் உட்பிரிவுகளான பகுதிகளையும் நாம் பரிபாடலுள் காண்கிறோம். தொல்காப்பியர் "இது பா என்னும் இயல்நெறியின்றிப் பொதுவாய் நிற்றற்கும் உரித்து" (1377) என்பார். இதிலிருந்து பரிபாடலைத் தொன்மை மிக்கதாகவும் ஏனைய பாக்களை அதிலிருந்து கிளைத்தனவாகவும்கொண்டு,சிந்தித்துப் பார்க்க இடமிருக்கிறது, மேலும் அதில் வரும் வடசொல், திசைச்சொல் போன்ற வழக்காற்று மிகுதியாலும் உரையாடல் பகுதிகளாலும் சமயக்கலப்பாலும் உயரிய காதலை மட்டும் அல்லாமல் நடப்பியல் காதல் புனைவுகளையும் பெற்று வருவதாலும் செவ்வேள் திருமால் வையை கொற்றவை மதுரை எனப் பாடுபொருள் பரப்புடைமையாலும் இவை தொன்றுதொட்டு மக்கள் வழக்குத் தன்மை மிக்கனவாய் வளர்ந்துவந்திருப்பது அறியப்படும். கலிப்பாவிற்கும் இவற்றுள் பல பொருந்தும். இது வெண்பா, ஆசிரியம் என்ற இரண்டின் கலப்புடையதாய் உள்ளது.

"அகவினம் பாடுவாம் தோழி!......
வகைசால் உலக்கை வயின்வயின் ஓச்சி,
பகையில் நோய்செய்தான் பயமலை ஏத்தி
அகவினம் பாடுவாம் நாம்" (கலி : 40)

"பாடுகம் வா,வாழி ! தோழி ! வயக் களிற்றுக்
கோடுலக்கையாக நல்சேம்பின் இலைசுளகா,
ஆடுகழை நெல்லை அறை உரலுள் பெய்திருவாம்
பாடுகம் வா, வாழி, தோழி! நற்றோழி! பாடுற்று. (கலி:41)

'கொல்யானைக் கோட்டால் வெதிர்நெல்குறுவாம்நாம்
வள்ளை அகவுவம் வா! இகுளைநாம்
வள்ளை அகவுவம் வா!" (கலி: 42)

இவ்வாறு 'வெதிர்நெல்' என்ற மலைநெல்லைக் குத்தும்போது பாடுகின்ற, வள்ளைப்பாட்டுகள் பல கலியில் இலக்கிய வடிவம் பெற்றுள்ளன. இன்றும் இவை 'உலக்கைப் பாட்டுகள்' என வழங்கக் காணலாம்.

"தெரியிழாய் நீயும்நின் கேளும் புணர
வரையுறை தெய்வம் உவப்ப, உவந்து
குரவை தழீஇ யாம்ஆடக் குரவையுள்
கொண்டுநிலை பாடிக்காண்!" (கலி: 39)

இவ்வாறு குரவையின் இலக்கிய வடிவங்களையும், சிலப்பதிகாரத்தைத் தவிர நாம் கலித்தொகையிலேதான் காண்கிறோம். தெய்வங்கட்குச் சடங்கு செய்யும் விழா நாட்களில், இவ்வாறு ஆடலுடன் கூடிய பாடலாக இவை நிகழ்ந்தன என எண்ண இடமேற்படுகிறது. இவற்றில் வரும் உரையாடல்களும் இதன் வாய்மொழிப்பாங்கை வலியுறுத்தும். வடசொற்களும் திசைச்சொற்களும் மிகுதியாகக் கலந்து வருவதும் உலகவழக்கு இலக்கணத் திரிபுகளைக் காணமுடிவதும் தொன்மை எனப்படும் புராணமரபுக் கதைகளைப் (Myths) பிற தொகை நூல்களைவிட மிகுதியாகப் பெற்று வருவதும் கைக்கிளை, பெருந்திணை போன்ற தாழ்ந்த இன்பநிலைகளை வெளிப்படையாகப் பாடும் போக்கும் இவை நாட்டுப்புறவியல் சார்ந்தன என மெய்ப்பிக்கும்.

கலிப்பாவின் வடிவமும் ஒரு சான்று. ஆடலுடன் கூடிய பாடலென்பதைத் தரவு, தாழிசை, உரையாடல், தனிச்சொல், சுரிதகம் போன்ற அதன் உறுப்புகளால் அறியலாம். தாழிசை ஒரு பொருள்மேல் மூன்றடுக்கி வருவது, ஐயத்திற்கு இடமின்றி, நாட்டுப்பாடல் அமைப்பே ஆகும். இன்றைய தாலாட்டு, ஒப்பாரி போன்ற பாடல்களில் எல்லாம் ஒருபொருள் மேல் பல அடுக்கித் திரும்பத் திரும்ப வருவதைக் காணலாம். கலிப்பாடல்களில் புறச் செய்திகளே இடைச்செருகப்படாமை மற்றுமொரு சான்று. ஆசிரியம் புலவர்வழிப் பட்டுவிட்டதால் அவற்றில் அவர்கள் தாம் விரும்பியவாறே புறச்செய்திகளைப் புகுத்திப்பாடும் மரபு காணப்படுகிறது. கலிப்பாடல்களிலோ புராணச்செய்திகளைத் தவிர, புறச் செய்திகளைப் புகுத்திப்பாடும் 'செயற்கைப் பாங்கு' ஒரு சிறிதும் காணப்படவில்லை. இதுவும் அகப்பாடலின் நாட்டுப்புறக் கலைப் பண்பையே நிலைநாட்டுகிறது.

இன்று நமக்குக் கிடைக்கும் கலியும், பரிபாடலும் காலத்தால் முற்பட்டனவல்ல. அவற்றின் இலக்கிய வடிவங்கள் ஆகிய இவை, முன்னைய நாட்டுவழக்கு மரபுகளை விடமுடியவில்லை. இஃது ஒன்றே, அதன் வாய்மொழி இலக்கியப்பண்புக்குச் சிறந்த காட்டா-

கும். முல்லைக்கலியில் வரும் நிலமக்கள் வாழ்வுப் பட்டப்பிடிப்பு, ஏனைய முல்லைத்திணைப் பாடல் மரபின் வேறுபட்டுநிற்பதும் இந் நாட்டுப்புறத் தன்மையைவிட்டு, அவை பிரிக்கமுடியாமல் ஒன்றிப் போயிருந்ததையே நினைப்பூட்டுவதாகும்.

தொன்மை (Myths)

தொன்மை அல்லது புராணம் எனப்படுவது நாட்டுப்புறவியலின் ஒரு கூறேயாகும். சங்கப் பாடல்கள் மனித வாழ்வைத் தழுவியனவாதலின், அத் தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களில், காப்பியங்கட்குச் சிறப்பாகவுரிய இத் தொன்மைப் பண்பை அடிக்கருத்தாக (Theme) யாண்டும் விரிவாகக் காணுதல் இயலாது. பரிபாடலில் வரும் கடவுள் வாழ்த்துக்கள் இதற்கு விதிவிலக்கு. பிறபாக்களில் உவமையாக, மேற்கோளாக, உத்தியாக இவை ஆங்காங்கு இடம் பெறுகின்றன. தொல்காப்பியர் கூறும் தொன்மைவனப்பு இவ் வகை இலக்கியங்களும் தமிழிலிருந்தன என வலியுறுத்தும். 'முருகன் கதை' ஒருகாலத்தில் தமிழ்த் தொன்மையாக வழங்கியிருக்க வேண்டும்.

> 'தொன்மை தானே,
> உரையொடு புணர்ந்த பழமை மேற்றே'' (1493)

புகழோடு கூடியனவும், மக்களால் நெடுங்காலம் உரைக்கப்பட்டு வந்தனவுமாகிய பழங்கதைகளே காப்பியங்களாகின்றன என்பது மேலைநாட்டார் கண்ட முடிபு.

தமிழில் வடமொழி இராமாயண, பாரதக்கதைகள் சங்கப் பாடல்களில் வந்து கலந்துள்ளன; ஆங்காங்குக் கதைக் குறிப்புகளாக இடம்பெறுகின்றன. தமிழர்கட்கேயுரியனவாகிய முருகன் கதை, நிலவழித் தெய்வங்களின் செயல்கள், நற்றிணையில் வரும் திருமாவுண்ணி கதை (216), கொல்லிப்பாவை, அணங்கு போல்வன பல குறிப்பிடற்பாலன.

சிறுதெய்வ வழிபாடுகளும், அவற்றின் செயல்களும் கூட இவ் வாறு இடம்பெற்று நிற்கக் காணலாம்.

பிசி, பழமொழி, பண்ணத்தி, உரை

தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் யாப்பு வகைகளுள் இவை நான்கும் அடிப்படை இலக்கிய வகைகள். பிசி என்பது விடுகதையையும்

பண்ணத்தி என்பது நாட்டுப்புற நாடகவழக்குச் செய்யுட்களையும் குறிப்பிடுகின்றன. இவற்றின் தாக்கத்தை நாம் சங்கத்தொகைப் பாடல்களில் காண முடிகிறது. உரை என்பதின் ஒரு பிரிவு மக்களிடையே வழங்கிய கதைகள்.

விடுகதைகளிலும் பழமொழிகளிலும் நாம் எவ்வளவு ஐம்புலக் கூர்மையையும் அறிவு நுட்பத்தையும் வாழ்க்கை அனுபவத்தையும் காண்கிறோமோ, அத்துணைக் கூர்மையையும் நுட்பத்தையும் அனுபவத்தையும் தொகைப்பாடல்களிலும் காண்கிறோம். நூற்றுக்கணக்கான பிசிகளையும் பழமொழிகளையும் காட்டிச் சங்கப் பாடல்களுடன் அவைகளை ஒப்பிட்டு விளக்கினால் இவ்வுண்மை விளங்காமல் போகாது.

பேச்சுவழக்கு நடை

சங்கப் பாடல்களில் சொற்கள் பல இன்று பொருளுணர்தல் அரிதாக இருப்பதால், அவை மக்கள் வழக்கினின்றும் மாறுபட்டன என்று தவறாகக் கருதுவோர் உண்டு. காலப் பழமையால் சொல் வடிவமும் சொற்பொருளும் பழமையுற்றிருக்கலாம். ஆனால் அவற்றின் நடை, நமது அன்றாடப் பேச்சு நடை போன்றது என்பதற்கு மிகுதியான எடுத்துக்காட்டுகள் தரலாம்.

> "முட்டுவேன்கொல்? தாக்குவேன்கொல்?
> ஓரேன் யானும்ஓர் பெற்றி மேலிட்டு
> ஆஅ! ஒல் எனக் கூவுவேன்கொல்?" (குறு : 28)

ஒரு பெண் வேதனை தாங்காமல் புலம்பும் பேச்சு வழக்குப் போன்ற பாங்கினை இதிற் காணலாம்.

> "நீ கண்டனையோ? கண்டார்க் கேட்டனையோ?
> ஒன்று தெளிய நசையினம்; மொழிமோ?" (குறு : 75)

தன் தலைவன் உண்மையிலேயே திரும்பிவிட்டானா என்று அறியத் துடிக்கும் ஒரு பெண்ணின் பேச்சு இது. குறிஞ்சிப் பாட்டின் அமைப்பு முழுதும் சிந்தித்தால், அம் முழுப் பாடலிலும் "அன்னாய், வாழ்க! நான் சொல்வதைக்கேள், எய்யா மையலையாய் நீயும் வருந்துகிறாய். ஆனாச் சிறுமையளாய் இவளும் தேம்புகிறாள். இவ் இரு பெரும் துன்பத்தால் யானும் ஆற்றலென். எனக்கு உண்மை தெரியும். செப்பல் ஆன்றிசின்; சினவாது கேள்!........" என இவ்வாறு பேச்சு வழக்கு நடை பின்பற்றப்பட்டிருப்பதைக் கண்டு மகிழலாம்.

நிலப்பாடல் மரபு

அகத்திணை, புறத்திணைப் பாடல்கள் நிலவழிப்பட்டன. முல்லை நில மக்கள் பாடிய பாட்டே முல்லைத்திணைப் பாட்டாயிற்று. அவர்கள் பாடலில் மீக்கூர்ந்து நின்ற ஆற்றியிருத்தலும், கற்பும், தலைவன் திரும்புகையும் அமைதியான வாழவுமே, இலக்கிய வடிவிலும் ஏறி 'இருத்தல் முல்லை' என ஆயிற்று. மேலும் உரிப்பொருள் மாறினாலும் அவ்வந் நிலப் பாடலில் பின்னணி மட்டும் அந் நில இயற்கை வருணனையாகவே இடம்பெறும். இதனால்தான் இப்பாடல்களைத் திணைவகுக்கும் போது, இவற்றில் இடம்பெறும் முதல், கருப் பொருள்களை வைத்து வகுக்க வேண்டும் என்றும் அவையிரண்டும் இல்லாத பொழுதுதான் உரிப்பொருளை வைத்துத் திணை வகுக்கப் படும் என்றும் இளம்பூரணர் தெளிவுறுத்துகிறார்.

எனவே ஒரு பாடல் குறிஞ்சியா, மருதமா என்பது அடிப் படையில் அதில் இடம் பெறும் நிலப்பின்னணியாலேயே அமைகிறது இஃது ஒன்றே இவை அவ்வந் நிலப்பாடலாக, வாய்மொழியாக வழங்கி வந்திருக்க வேண்டும் என உணர்த்தும்.

நாட்டுப் பாடல்கள்

முற்கூறிய வள்ளைப்பாட்டு, குரவைப்பாட்டு, வரிப்பாட்டுப் போல்வன அவற்றின் முன்னைய நாட்டுப்புற மரபை உணர்த்தும்.

> **''அகவன் மகளே ! அகவன் மகளே !**
> **மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்**
> **அகவன் மகளே ! பாடுக பாட்டே !**
> **இன்னும் பாடுக பாட்டே ! அவர்**
> **நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே''** (குறு : 23)

இதில் ஔவையார் குறிப்பிடுவதுபோல், அகவன் மகள் அன்று பாடிய மலைச்சிறப்புப் பற்றிய பாடல் 'பச்சை மலை பவளமலை எங்கள் மலையே' என்பது போன்ற நாட்டுப்பாடலாகவே இருந்திருக்க வேண்டும்.

'மறம் பாடின பாடினியும் அவளுக்கு யாழிசைத்த பாணனும்' அணிகலனும் பொற்றாமரையும் பெற்றனர் என்பது ஓர் புறப்பாட்டு (11). அப் பாடினி பாடிய பாட்டு எதுவாக இருக்கும்?

'பாடினி பாடும் வஞ்சிக்கு
நாடல் சான்ற மைந்தினேய், நினக்கே' (புறம் : 15)

இதில் குறிக்கப்படும் பாடினி பாடும் வஞ்சி வேறு; புலவர் பாடும் வஞ்சித்திணைப் பாடல் வேறு. முன்னையது நாட்டுப்பாடல்; பின்னது வரிவடிவ இலக்கியம். வஞ்சி முதலிய திணைப்பாடல்கள் எல்லாம் இதுபோல் முதலில் நாட்டுப்பாடல்களாக இருந்து, பின்பு வரிவடிவம் பெற்றன என்று எண்ண இவை இடம் தருகின்றன.

தொல்காப்பியர் கூத்தர், பாணர், பொருநர், விறலியரே ஆற்றுப்படை பாடுதற்குரியவராகக் காட்டுகிருர். ஒரு காலத்தில் இது பாணர் பாடலாக இருந்தபோது பெற்ற மரபுகளை வைத்துப் பின்பு புலவர்கள் பாடலாயினர். பொருநன் பொருநனை ஆற்றுப்-படுப்பதாகக் கற்பனை செய்து கொண்டு, முடத்தாமக்கண்ணியார் என்ற புலவர் பாடுகிருர். கூத்தன் கூத்தனை ஆற்றுப்படுத்ததாக வைத்துக்கொண்டு பெருங்குன்றூர்ப் பெருங்கௌசிகனுர் என்ற புலவரன்றே பாடியுள்ளார்? மரபு பாணருடையது; பாட்டுப் புலவருடையது.

வெறியாடல் பாட்டு, திருமணப் பாட்டுப் போல்வனபற்றி அகநானூறு, திருமுருகாற்றுப்படை, சிலப்பதிகாரம் போன்றவற்ருல் அறிகிறேம். எனவே திணைப்பாட்டுகள் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் வழிப்பட்ட மரபுகளை உடையன என்று கொண்டு ஆராய நிறைய வாய்ப்பிருக்கிறது.

கூத்தும் பாட்டும்

சிலப்பதிகாரத்தில் எண்வகை வரிக்கூத்துப்பற்றி அறிகிறேம். தொகைப் பாடல்களில் முச்சந்திகளில், இரவு நேரத்தில், மக்கள் திரண்டிருக்கத் தீவட்டி வெளிச்சத்தில் விறலியர் ஆடும் கூத்துப் பற்றிய குறிப்புகள் உண்டு. கபிலர் அகநானூற்றில் இத்தகைய கூத்து ஒன்றைப் படம்பிடித்துக் காட்டுகிருர்.

"ஆடுஅமைக் குயின்ற அவிர்துளை மருங்கின்
கோடை அவ்வளி குழலிசை யாக,
பாடின் அருவிப் பனிநீர் இன்னிசை
தோடமை முழவின் துதைகுரலாக,
கணக்கலை இகுக்கும் கடுங்குரல் தூம்பொடு,

மலைப்பூஞ் சாரல் வண்டுயாழ் ஆக,
இன்பல் இமிழிசை கேட்டுக் கலிசிறந்து
மந்தி நல்லவை மருள்வன நோக்கக்
கழைவளர் அடுக்கத்து இயலி ஆடும்மயில்
நனவுப்புகு விறலியில் தோன்றும் நாடன்'' (அகம் : 82)

குழல், முழவு, தூம்பு (பெருவங்கியம்), யாழ் போன்ற பின்னணி இசையுடன் விறலி அரங்கிற் புகுந்து ஆடுங் கூத்து இதில் உணரத்தக்கது.

திருவள்ளுவரும் 'கூத்தாட்டு அவைக்குழாம்' என்றார்.

சங்கத் தொகைப் பாடல்களில் ஏதேனும் ஒரு நிகழ்ச்சி அல்லது ஒரு மனநிலை மட்டுமே அடிக்கருத்தாக அமைவதும், மெய்ப்பாடு அமையப் பாடப்பெறுவதும், சைகை மொழி போல் இடம் பெறும் பாடற்கருத்துகள் பலவும் இப்பாடல்கள் கூத்தினின்றும் பல மரபுகளைப் பெற்று வளர்ந்திருக்கவேண்டும் என நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

இங்ஙனம் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படும் வாய்மொழி இலக்கியப் பண்புகளைத் தொகுத்தறியின், அவ்விலக்கியம் பற்றிய அடிப்படை நமக்கு நன்கு தெளிவுபடும்.

2. சங்க இலக்கிய யாப்பு வடிவம்

யாப்பு வடிவத்தின் அடிப்படை சந்தமும் (Rhythm) தொடையும் (Rhyme) ஆகும். சந்தம் என்பது அழுத்தமுள்ள அசையும், அழுத்தமிலா அசையும் சீர்பட அடுக்கிவருவதைப் பொறுத்தது. உலகமொழிகள் அனைத்திற்கும் இது பொது. இச் சந்தம் அல்லது வண்ணம் என்பது இசை, நடை, நீச்சல் போன்ற பலவற்றிலும் உண்டு. அழுத்தமுள்ள அசையும் அழுத்தமிலா அசையும் ஒரே மாதிரியாகத் திரும்பத்திரும்ப வருவதனால் – சமமான கால இடை-வெளிவிட்டு வருவதனால் – ஒரே சீராக வருவதனால – சந்தம் உருவாகிறது. அசை சேர்ந்து சீராக வருவதைச் சீரென்ற தமிழனின் சொல்லாட்சி கருதத்தக்கது. நீச்சலில் ஒரே மாதிரியாகக் கைகளை மாறிமாறித் துடுப்பிடுவது ஒரு 'சந்தத்தை' உருவாக்குகிறது. நடையில், அணிவகுப்பு நடைப்பயிற்சியில் இச் 'சந்தம்' உளது. இரவு, பகல் மாறிமாறி வருவதிலும் பருவங்கள் மாறிமாறி வருவதி-

லும் கூட இச் சந்தம் (Rhythm) உளது. இங்ஙனம் அழுத்த அசை, அழுத்தமிலா அசை என்பன மாறிமாறி வருவதில் பல்வேறு வகைகள் (Pattern) உண்டு. ஓரளவான கால இடைவெளிவிட்டு இம்முறை திரும்பத் திரும்பவரின், அதற்கு 'ஒழுங்கான இசை' என்று பெயர்; அப்போதுதான் 'சந்தம்' — 'சீர்' என்ற பெயர் பெறுகிறது. கால இடைவெளி சிறிது முன்பின்னுக மாறிவரின் அது ஒழுங்கற்ற சந்தமாகிச் சீர் என்ற பெயர் பெருது. உரைநடையிலும் சந்தமுண்டு; ஆனுல் சீர் இன்று. கவிதையில் சந்தமும் உண்டு; சீரும் உண்டு.

வாழ்வு முழுதும் 'சந்தம்' என்ற உணர்வுத் தொடர்புண்டு. சிறுகுழந்தை சந்தப் பா இசையில் உறங்கிவிடுகிறது. இதயத் துடிப்பு, நாட்கடமைகள், மாதச்சம்பளம் என இடைவிட்டு வருவன அனைத்திலும் இச் 'சந்தம்' உண்டு. ஓவியத்திலும் சிற்பத்திலும் இச் சந்த அழகுண்டு. அங்கும் சீராக 'இடம்' இடைவெளி விட்டு அமையும் அழகு மேலோங்கிநிற்கிறது.

அழுத்த அசை, அழுத்தமிலா அசைகளைப் பல்வேறு நிலைகளில் அமைத்து அழுத்த அசை ஒன்றும் அழுத்தமிலா அசை ஒன்றும் என இதுபோலவோ; அழுத்த அசை இரண்டும் அழுத்தமிலாத அசை ஒன்றும் என இதுபோலவோ இவ்வாறு ஏதேனும் ஒரு மாதிரியில் (pattern) திரும்பத்திரும்ப வருமாறு யாப்பதனுல் பல்வகைச்சீர்கள் பெறப்படுகின்றன. இதனுல் அடிகளும் வேறுபடுகின்றன. தமிழில் நேரசை (Unstressed sound), நிரையசை (Stressed sound) என இவை அழைக்கப்படும்.

தொடக்கக் காலத்தில் பாட்டு இசையுடனும் ஆடலுடனும் நெருங்கிய உறவுடையதாயிருந்தது. சுற்றி வட்டமாய்நின்று ஆடிப்பாடும் குரவைப்பாட்டுப் போன்ற குழுப்பாடல்கள் உலக மக்கள் அனைவரிடத்தும் காணப்பட்டன. இதில் அவிநயம் ஆகிய மெய்ப்பாடு கலந்திருந்தது. நாட்டியமும் கூத்தும் சொல்லும் இசையும் ஒன்றிநின்றன. பின்னர் நாட்டியம் அல்லது கூத்தினின்றும் சொல்லும்இசையும் பிரிந்தன. நாட்டியத்தின்போது அடியெடுத்துவைக்கும் சந்தமும் அதனுடன் ஒருங்கிணைந்த அடிப்படை இசைகளான கைகொட்டுதல், தட்டைஒலி, முழவொலி போல்வனவும் இசைச் சந்தத்திற்கு அடிப்படையாயின. இங்ஙனம் அமைந்த 'சந்தமே' சொற்களின்மேல் ஆட்சிசெலுத்தி அசை, சீர்களாக ஆயது. பாடல்களில் ஆடல்தொடர்பும் இசைத்தொடர்பும் நீங்கிய பிறகும்

சந்தத்தொடர்பும் ஓசைத்தொடர்பும் நீங்காமல் இணைந்து விளங்குவதாயின.

தொல்காப்பியர் நான்குவகைப்பாக்களைக் குறிப்பிடுகிறார்: ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி என. இவற்றுள் ஆசிரியம், வெண்பா என்பனவற்றிற்குத் தலைமை கொடுத்து வஞ்சியை முன்னதனுள்ளும் வெண்பாவைப் பின்னதனுள்ளும் அடக்குகின்றார். கலிப்பாவும் பரிபாடலும் தொன்மை மிக்கனவாகப் படுகின்றன. இவற்றுள் பரிபாடலில் எல்லாப் பாவடிவங்களும் அமையும் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. பரிபாடலுக்கும் கலிப்பாவிற்கும் உறுப்பு, வகை அடிப்படையில் பல ஒற்றுமைகளும் உண்டு. எனவே பரிபாடல், வரிப்பாடல் என்பன தொன்மைமிக்க வடிவமாகவும் கலிப்பா, வஞ்சி, வெண்பா, ஆசிரியம் என்பன படிப்படியே கிளைத்த வடிவங்களாகவும் ஆராய இடமிருக்கிறது.

அடிவரையறைகள்

மேலைநாட்டு யாப்பு முறையின் அடிப்படையை நாம் ஆங்கில மொழியிற்காணலாம். அங்கும் நான்குவகை அடிகளே அடிப்படையானவை:

Iamb (Iambic) = — ´— அழுத்தமிலா அசை, அழுத்த அசை

Trochee (Trochaic) = ´— — அழுத்த அசை, அழுத்தமிலா அசை

Anapest (Anapestic) = — — ´— அழுத்தமிலா அசை இரண்டு, அழுத்தஅசை.

Dactyl (Dactylic) = ´— — — அழுத்தஅசை, அழுத்தமிலா அசை இரண்டு

இவற்றுள் எவ்வகைச்சீர் மிகுதியாக வருகிறதோ, அதனால் அவ்வடி பெயர்பெறும். ஓரடியுள் வரும் சீர் எண்ணிக்கையால் அடிகள் பெயர் பெறுதலும் உண்டு:

ஓரடியுள் ஒருசீர்	=	monometer
ஓரடியுள் இருசீர்	=	dimeter
ஓரடியுள் முச்சீர்	=	trimeter
ஓரடியுள் நாற்சீர்	=	tetrameter
ஓரடியுள் ஐஞ்சீர்	=	pentameter
ஓரடியுள் அறுசீர்	=	hexameter
ஓரடியுள் எழுசீர்	=	heptameter
ஓரடியுள் எண்சீர்	=	octometer
ஓரடியுள் ஒன்பதுசீர்	=	nonameter

ஆங்கிலத்தில் ஒருசீரடி, இருசீரடி, எழுசீரடி, எண்சீரடி ஒன்பதுசீரடி ஆகியவை மிக அருகியே பயன்படுவன. மிக அடிக்கடி பயன்படுவன நாற்சீரடியும் ஐஞ்சீரடியுமேயாகும். தமிழிலும் நாற்சீரடியே மிக அதிகமாகப் பயன்பட்டபடியால் 'அடி' என்று பொதுவாகச் சொன்னால் அது நாற்சீரடியையே குறிப்பது வழக்காயிற்று.

முற்கூறிய இருவகையும் சேர்த்து, அவையவை பயன்படும் அளவிற்கு ஏற்ப, பெயர் கூறுவதுண்டு. ஐயாம்பிக்கு இருசீரடி (Iambic dimeter) என்றும் ஐயாம்பிக்கு முச்சீரடி (Imbic trimeter) என்றும் துரோச்செயிக்கு நாற்சீரடி (Trochaic tetrameter) என்றும் அனுபெஸ்டிக்கு முச்சீரடி (Anpestic trimeter) என்றும் இதுபோல் இவை அழைக்கப்பெறும். சில அடிவகைகள் இத்தனை சீரில் தான் வரும் என்ற வரையறைகளும் உண்டு. கிரேக்க இலக்கியத்தில் இவ்வகை யாப்பில் இப்பொருளையே பாடுவது என்ற ஒரு மரபும் காலந்தோறும் காணப்பட்டு வந்திருக்கிறது. எடுத்துக்காட்டாக அறுசீரடிப்பா (Hexameter) காப்பியப் புனைவிற்குப் பயன்பட்டு வந்திருக்கிறது, அதனை நம் ஆசிரியப் பாவோடு ஒத்தது என்பர். ஐயாம்பிக்கு (Iambic) எனப்படும் யாப்பு அங்கதத்திற்கும் வசைச் செய்யுளுக்கும் பயன்பட்டுளது. எலிஜியாக்குச் சந்தச் செய்யுள் அவலப் பாடல்களையே பாடுபொருளாக்கும் மரபு காலப்போக்கில் வளர்ச்சிபெற்றுளது. கலியும் பரிபாடலும் அகத்திணை பாடுதற் குரியன என்றும் வாழ்த்தியல் வகைகளை நான்கு பாவிலும் பாடலாம் என்றும் கைக்கிளைச் செய்யுள் மருட்பாவாகப் பாடப்பெறும் என்றும் இதுபோல் குறிக்கப்படும் வரையறைகள் தொல்காப்பியத்தில் இடம் பெறுகின்றன.

ஓரடியை எல்லையாக வைத்துக் கொண்டு இலக்கணம் கூறுகிற மரபு கிரேக்க, ஆங்கில மொழிகளிலும் தமிழிலும் ஒரு படித்தாகக் காணப்படுகிறது.

''நாற்சீர் கொண்டது அடிஎனப்படுமே'' (1289)
''அடியுள்ளனவே தளையொடு தொடையே'' (1290)
''அடியிறந்து வருதல் இல்லென மொழிப'' (1291)
''அடியின் சிறப்பே பாட்டெனப் படுமே'' (1292)

தமிழிலும் அடிகளுக்குப் பெயர் சூட்டும் பொழுது, முற்கூறிய மேனாட்டு ஆங்கில மரபுபோல், சீர்வகையைப் பொறுத்தும் சீர் எண்ணிக்கையைப் பொறுத்தும் இருவகையாகப் பெயர் சூட்டப் பெறும்.

வஞ்சியடி = நாலசைச்சீர் கொண்டது (இரண்டு அல்லது மூன்று)

வெள்ளடி = காய் முன் நேர் வருவது வெண்சீர் வெள்ளடி.மாமுன் நிரை விளம் முன் நேர் வருவது வெள்ளடி.

கலியடி = காய் முன் நிரை வரும் கலிச்சீர் கொண்டது.

ஆசிரியவடி = மாமுன் நேர், விளம் முன் நிரை வரும் அடிகள்.

இவை சீர் வகை பற்றி வந்த பெயர்கள். இனிச் சீர் எண்ணிக்கை பற்றியும் – எழுத்தெண்ணிக்கை பற்றியும் சீர்கள் பெயர் பெறும் மரபு :

குறளடி	—	இருசீரடி	எழுத்து	4—6
சிந்தடி	—	முச்சீரடி	,,	7—9
அளவடி	—	நாற்சீரடி	,,	10—14
நெடிலடி	—	ஐஞ்சீரடி	,,	15—17
கழிநெடிலடி	—	அறுசீரடியும் மேற்பட்டனவும்	,,	18—20

தொல்காப்பியர் 'யாப்பினும் பொருளினும்' வேற்றுமையுடையது கொச்சக ஒரு போகு' (1406) என்றும் ஒரு பொருள் நுதலிய வெள்ளடி இயலால் திரிபின்றி முடிவது கலிவெண் பாட்டே' (1410) என்றும் கூறும் பொழுதும் வடிவத்திற்கும் பொருளிற்கும் இருக்க வேண்டிய இயைபை முழுதும் மனங்கொண்டு கூறுகிறார் என்பது பெறப்படுகிறது.

கலிப்பா அமைப்பு

கலிப்பா, வரிப்பாடல், பரிபாடலில் காணப்படுகின்ற உறுப்பு ஒற்றுமைகள் சிந்திக்கப்படவேண்டியவை.

'வெண்பா நடைத்தே கலி' என்ற தொல்காப்பியர் கூற்றுக்கு ஏற்பப் பல வெண்பாக்கள் கலிப்பாடல்களில் காணப்படுகின்றன.

நேரிசை வெண்பா

''தகையவர் கைச்செறித்த தாள்போலக் காந்தள்
முகையின்மேல் தும்பி இருக்கும் — பகை எனின்
கூற்றம் வரினும் தொலையான்தன் நட்டார்க்குத்
தோற்றலை நாணாதோன் குன்று'' (கலி : 43)

இன்னிசை வெண்பா

''வாரா தமைவானோ ? வாரா தமைவானோ ?
வாரா தமைகுவான் அல்லன், மலைநாடன்
ஈரத்துள் இன்னவை தோன்றின், நிழற்கயத்து
நீருள் குவளைவெந் தற்று'' (கலி : 41)

நேரிசைச் சிந்தியல் வெண்பா

ஆர்வுற்றார் நெஞ்சம் அழிய விடுவானோ
ஓர்வுற்(று) ஒரு திறம் ஒல்காத — நேர்கோல்
அறம்புரி நெஞ்சத் தவன் (கலி 42)

இன்னிசைச் சிந்தியல் வெண்பா

இளமழை ஆடும் ; இளமழை ஆடும்
இளமழை வைகலும் ஆடும் - என்முன்கை
வளைநெகிழ வாராதோன் குன்று (கலி : 41)

குறள் வெண்பா

ஒரூஉநீ எம்கூந்தல் கொள்ளல்யாம் நின்னை
வெரூஉதும் காணுங் கடை (கலி : 87)

நின்கண் பெறினல்லால் இன்னுயிர் வாழ்கில்லா
என்கண் எவனோ தவறு ? (கலி : 88)

இவ்வாறு கலி, வெண்பாக்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் பற்றி, இலக்கண நூல்களை மட்டும் பார்க்காமல் அவ்வப் பாக்களமைந்த இலக்கியங்களை வைத்துக்கொண்டு யாப்பு வடிவ ஆராய்ச்சியை மேற்கொள்ள வேண்டும். நேரிசை ஒத்தாழிசைக் கலியில் தரவு, தாழிசை, தனிச்சொல், சுரிதகம் என்ற உறுப்புகள் உள்ளன. இவற்றுள் தரவு என்பது ஏதேனும் ஒரு சூழலைக் கூறுகிறது. அல்லது தலைவனை அழைக்கிற விளியாய் அமைகிறது. தாழிசைகள் மூன்றும் சொல்லவந்த செய்தியை மும்முறை சொல்கின்றன. அவை எக் கருத்தை வலியுறுத்த வேண்டுமோ அதனைப் பற்றியன. தனிச்சொல் முடிவை அல்லது மாற்றத்தை முன்னறிவிக்கின்றது. சுரிதகம் ஒரு வேண்டுகோளையோ, கருத்து முடிவையோ, பயனையோ சுட்டி முடிக்கிறது. சில கலிப்பாடல்களில் கூற்றும் மாற்றமும் இடையிடையே கலந்து உரையாடல்கள் இடம்பெறுகின்றன. குரவை, வள்ளைப் பாடல்களும் கலிப்பாவில் இடம்பெறுகின்றன. கலிப்பா, வரிப்பா, பரிபா இவையெல்லாம் ஓரினமாய் – ஒரே மூலத்தினின்றும் வளர்ச்சி பெற்றனவாய்க் காணப்படுகின்றன. இவை தெய்வவழிபாட்டில், சடங்கியல் முறைப்பாடல்களாய், ஆடலுடன் கூடி வழங்கிவந்தன என்று, இவற்றின் வடிவைக் கொண்டு சிந்திக்க வேண்டியிருக்கிறது. உணர்ச்சி பொங்கிப் பொழியும் பாடல்களாய் இவற்றுள் பல விளங்குவதும் குறிப்பிடத் தக்கது.

மேலை நாட்டில் 'ஓடு' (Ode) என்ற பாடலின் வரலாறும் யாப்பும் இவண் நினைவுகூரத்தக்கன. இப் பாட்டுவகையும் பலிபீடத் தருகே, உணர்ச்சி கொந்தளிக்கப் பாடப்பட்டனவே ; ஆடலுடன் கூடியன ; உரையாடல் போல் அமைந்தன. இவற்றுள் தரவு (Strophe), மறுதரவு (Antistrophe), சுரிதகம் (Epode) என்ற அமைப்புக் காணப்படுவதும் கலிப்பா அமைப்புடன் ஒப்பிடற்பாலதாய் உளது.

பரிபாடலும் பல்வேறு யாப்பு வடிவங்கள் பிற்காலத்தில் கிளைத்து வளர இடம் தந்தது எனலாம்.

ஆசிரியம் : வடிவமும் பொருளும்

ஆசிரியம் என்ற ஒரே பா வகையைத்தான் பெரும்பான்மையான சங்கப் பாட்டுகள் பெற்றுள்ளன. அதிலும் நேரிசை ஆசிரியமே

பேரிடம் பெற்றுள்ளது. இவ் ஆசிரியத்தைப் பொருள் உணர்ச்சிக்கு ஏற்பப் பல்வேறு நடையுடன் சங்கப் புலவர்கள் கையாண்டுள்ளனர். அவற்றுள் ஒருசிலவற்றை மட்டும் இங்குக் காண்பின், பொதுவாகப் பாட்டு வடிவத்திற்கும் கருத்துக்கும் அன்று இருந்த இயையு புலப்படும்.

1) ஆற்றொழுக்கு நடை. எவ்வித இடையீடுமின்றிப் பொருள் தொடர்ந்து அமையப் பாடுவது.

"அருளும் அன்பும் நீங்கித் துணைதுறந்து
பொருள்வயிற் பிரிவோர் உரவோ ராயின்
உரவோர் உரவோர் ஆக ;
மடவம் ஆக மடந்தை நாமே" (குறு : 20)

2) ஒரு சில ஆசிரியங்கள் அடுக்கு நடையுடையன.

"அவல்தொறும் தேரை தெவிட்ட ; மிசைதொறும்
வெங்குரல் புள்ளினம் ஒலிப்ப ; உதுக்காண்
கார்தொடங் கின்றால் காலை ; அதனால்
நீர்தொடங் கினவால் நெடுங்கண் ; அவர்
தேர்தொடங் கின்றால் நம்வயி னானே" (ஐங் : 453)

3) விளிநடை அமைந்த பாடல்களும் பலவுண்டு.

"அகவன் மகளே ! அகவன் மகளே !
மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே ! பாடுக பாட்டே !
இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர்
நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே" (குறு : 23)

இந் நடையே இங்ஙனம் விளியாய் அமையாமல் ஒரு கருத்தை வலியுறுத்தும் போக்கில், மும்முறை கூறி அமையும் பாடல்களும் உண்டு,

"நோம்என் நெஞ்சே ! நோம்என் நெஞ்சே !
இமைதீய்ப் பன்ன கண்ணீர் தாங்கி
அமைதற்கு அமைந்தநம் காதலர்
அமைவிலர் ஆகுதல் நோம்என் நெஞ்சே !" (குறு : 4)

4) தொடர்நடை காட்டும் அழகிய ஆசிரியங்களும் சிற்சிலவுண்டு.

'உள்ளினென் அல்லெனே யானே ? உள்ளி
நினைந்தனென் அல்லெனே பெரிதே? நினைந்து
மருண்டனென் அல்லெனே உலகத்துப் பண்பே (குறு : 99)

5) எண்ணுநடை பயிலும் வண்ண ஓவியங்களும் சிலவுள.

நிலவே,

நீல்நிற விசும்பில் பல்கதிர் பரப்பி
பால்மலி கடலின் பரந்துபட் டன்றே;

ஊரே,

ஒலிவரும் சும்மையொடு மலிபுதொகுபு ஈண்டி
கலிகெழு மறுகின் விழவ யரும்மே;

தானே,

பூமலர் கஞலிய பொழிலகந் தோறும்
தாமமர் துணையொடு வண்டிமி ரும்மே;

யானே,

புனையிழை ஞெகிழ்த்த புலம்புகொள் அவலமொடு
கனையிருங் கங்குலும் கண்படை இலெனே;

அதனால்

என்னொடு பொருங்கொல்இவ் வுலகம்
உலகமொடு பொருங்கொல்என் அவலமுறும்
நெஞ்சே? (நற் : 348)

இந் நடைகளெல்லாம் ஒருதன்மை (Pattern) உடையனவாகப் பின்பற்றப் படும் மற்றும் பல பாடல்களை உடையன. கருத்துக்கேற்ற வடிவத்தைச் சமைப்பதில் சங்கச் சான்றோர்களுக்குஇருந்த ஆர்வம் நடையால் வேறுபடும் இவ் ஆசிரிய வடிவங்களால் புலனாகும். ஒரு கருத்தைக் கூற முற்படும்பொழுது, அக் கருத்து எத்தகையதோ அதற்கேற்ப ஆசிரியர் பாட்டுநடையை மாற்றியமைக்கிறார். இதனால் நேரிசையாசிரியம் என்ற ஒரே யாப்பு வடிவமே பல்வேறு 'நடைவடிவங்களை' உடையதாகித் தனக்குள் வேறுபாடு காட்டி மிளிர்கிறது.

அடிவரையறையும் முடிவுநிலைகளும்

பாடல்கள் எத்தனை அடிச் சிற்றெல்லையும் எத்தனை அடிப் பேரெல்லையும் உடையனவாதல் வேண்டும்? பாடல் முடிப்புகள்

எப்படி அமைய வேண்டும்? இவை போன்ற குறிப்புகளும், பாடல் வடிவத்தை அமைப்பதில் இன்றியமையாதன.

ஆசிரியப் பாவிற்குச் சிற்றெல்லை மூன்றடி; பேரெல்லை ஆயிரம் அடி. வெண்பாவில் குறுவெண்பாட்டே (குறள்) சிறியது; அதன் அளவு ஏழு சீர் கொண்ட இரண்டடிகள்; நெடுவெண்பாட்டு (பிற்காலப் பஃறொடை வெண்பா) பன்னிரண்டு அடிகள். பரிபாடல் சிற்றெல்லை 25 அடி; பேரெல்லை 400 அடி.

நூற்றுக்குத் தொண்ணூறு எனப் பெரும்பான்மையான நேரிசையாசிரியங்கள் 'ஏ'காரத்தில் தான் முடிகின்றன. ஒருசில பாடல்களே பிறவாறு முடிவன. 'அன்னாய்' என முடிவன (அன்னாய்ப்பத்து ஐங்: 22ஆம்பத்து); 'தெய்யோ' என முடிவன (தெய்யோப்பத்து: ஐங் 24ஆம்பத்து) என ஒரு சில. சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலையில் வரும் நிலைமண்டில ஆசிரியங்கள், பெரும்பாலும் 'என்' என முடிவன. அகப்பாட்டு வண்ணம், புறப்பாட்டு வண்ணம், இயைபு வண்ணம் ஆகியன இவற்றில் பொருத்தி ஆராயத்தக்கன. ஆசிரிய ஈற்றயலடி முச்சீராய் அமைவது வாய்மொழி இலக்கியத்தாக்கம் என்றும் முடிவை முன்னரே அறிவிப்பதற்கெழுந்த உத்தி என்றும் கூறுப. அங்ஙனமாயின் வெண்பா முச்சீரான் முடிவதும்; கலி. பரிபாடல் தனிச்சொல் பெறுவதும்; 'ஏ' அல்லது 'என்' என முடிவதும்; சுரிதகங்கள் இடம் பெறுவதும் போல்வன முடிவை அறிவிப்பனவே. எனவே வாய்மொழி இலக்கியப் பண்பென்று இவை அனைத்தையும் மதித்தல் வேண்டும்.

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் யாப்பு வடிவங்கட்குத் தனித்ததோர் ஆட்சியுண்டு. கால அடிப்படையிலும் இலக்கிய வகை அடிப்படையிலும் இவ் ஆட்சி நிலைபெற்று வந்துளது. ஆசிரியம்-திணை இலக்கியம். வெண்பா–நீதி இலக்கியம். கட்டளைக் கலித்துறை–கோவை இலக்கியம். கொச்சகக் கலிகள், விருத்த வகைகள்-காப்பிய இலக்கியம். கலிவெண்பா – சிற்றிலக்கியங்கள். எண்சீர்க்கு மேற்பட்ட சந்த விருத்தம் – பிள்ளைத்தமிழ். தாழிசை – பரணி. இவ்வாறு பெரும்பான்மை பற்றிய இலக்கிய வடிவங்களை வகைப் படுத்திக் கூறலாம். ஒவ்வொரு காலத்தில் ஒவ்வொரு வடிவம் மேலோங்கி இருந்திருக்கிறது.

சங்க இலக்கிய யாப்பு வடிவ ஆய்வின் பயனாக, 'வடிவத்திற் கேற்ற கருத்தும், கருத்துக்கேற்ற வடிவமும்' என்பதே அன்றைய அடிப்படைக்கொள்கை என்பதும் அவற்றுள்ளும் கருத்தே முதன்

மையும் தலைமையும் உடையது ; அதற்கொப்பவே வடிவம் அமைய வேண்டும் என்பதும் தமிழர்தம் இலக்கியக் கொள்கையாகக் கூறத் தக்கன.

3. சங்ககாலஇலக்கியவகைகள்

இலக்கியம் ஒரு சமுதாயம் என்ருல், அதன் வகைகள் தனித் தனிக் குடும்பங்கள் ஆகும். ஒரு குடும்பத்தின் தன்மையும் ஒற்றுமையும் கிளைவழி மரபுகளும் ஒருவகை சார்ந்த இலக்கியங்களிலும் காணப்படும். மேலும் உண்மையான இலக்கிய வரலாறு என்பது அடிப்படையான இவ் இலக்கிய வகைகளின் தோற்றம், வளர்ச்சி, மறைவு, பிறிதாகக் கிளைத்தல் ஆகியவற்றின் வரலாறே யாகும்.

பிரஞ்சுநாட்டுப் பேராசிரியராகிய புருனடீர் (Brunetiere) என்பார், தார்வினுடைய கூர்தலறக் கோட்பாட்டை, இலக்கிய வகைகள் தோன்றிக்கிளைக்கும் வளர்ச்சியுடன் ஒப்பிட்டு நோக்கினர். இலக்கியவகை என்பது பொருளும் வடிவமும் பற்றி அமைவது. அவை இரண்டின் ஒருங்கிணைந்த தன்மையாலேதான் வகைகள் உருவாகின்றன. எனவே இலக்கிய வரலாறு, திறனாய்வு இரண்டிற்கும் வகை ஆராய்ச்சி அடிப்படையாகும்.

பாட்டும் உரையும் என்று உலக இலக்கியப் பொதுவகைகளைப் பிரிக்கலாம். ஆயினும் இது தெளிந்த பகுப்பு ஆகாது. பாடலில் அமைந்ததுதான் அங்கத இலக்கியம்; அதே கருத்து உரைநடையில் கூறப்பட்டால் அங்கத இலக்கியம் ஆகாது என்று மறுக்கவியலாது. எனவே உரைநடை அல்லது பாட்டு என்பது வடிவு நோக்கியதே-யன்றி வகை நோக்கியதாகாது.

கிரேக்கக் கவிதை இலக்கியத்தைக் காப்பியம், தன்னுணர்ச்-சிப் பா, நாடகம் எனப் பகுப்பர். இவ்வகைகள் ஒன்றினென்று முற்றிலும் தொடர்பற்றன என்று கருதுவது தவறு. மேலோங்கி நிற்கும் தன்மைகளால் சில ஓரினப் படுகின்றன; ஒரு குடும்ப-மாகின்றன. ''எல்லோராலும் பொதுவாக ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட ஓர் இலக்கியத் தொகுதி, வடிவாலும் உட்பொதிந்த உணர்வாலும் தம்முள் ஒன்றுபட்டதாயின் ஓர் இலக்கிய வகை எனப்படும்'', என்பர் ஆல்பெர்ட் ஜெரார்டு[9]. இன்று பொதுவாக இலக்கியம்,

---

[9]. "A genre is a Commonly accepted grouping of literary works which offer among themselves significant resemblances in form as well as in sprit", Albert Guerard, *Preface to world Literature*, New York, 1947. p. 189.

இலக்கணம் என்றும் அறிவியல், இலக்கியம் என்றும் கற்பனை, உண்மை (Fiction and non-Fiction) என்றும் வாழ்க்கை வரலாறு, வரலாறு, கடிதம், புனைகதை என்றும் இவை போன்ற எத்தனையோ வகைகளாகப் பிரிக்கின்றோம். ஆயினும் முன்னையக் கிரேக்க இலக்கியப் பகுப்புகளையே கவிதை இலக்கியத்தின் அடிப்படைகளாகக் கொள்வர். மேலும் இவற்றின் கலப்பினங்களையும் காணக் கூடும் என்பதைத் திறனாளிகள் எண்ணத் தொடங்கினர். தன்னுணர்ச்சிப்பா, காப்பியம், நாடகம் என்ற மூன்று உணர்வுகளைத் தனியாகவும் பாட்டு, காப்பிய, நாடகம் என்ற வடிவங்களைத் தனியாகவும் (spirits and forms) பகுத்து, ஒவ்வொரு வடிவத்தில் மட்டுமே மூன்று உணர்வுகளும் அமையக்கூடும் என விளக்கவும் முயன்றனர். இவ்வாறு ஒன்பது வகைகள் உண்டென அவர்கள் நிறுவினர். தன்னுணர்ச்சிப்பா என்ற ஒரே வகையில் நாடகப்பாங்குடையனவும் உண்டு; காப்பியத்தன்மை உடையனவும் உண்டு; தூயதன்னுணர்ச்சிப் பாக்களும் உண்டு என அம் மேலைநாட்டுத் திறனாளிகள் விவாதித்தனர். சங்க இலக்கியத்திற்கு இது மிகவும் பொருந்துவதாகும். புறநானூற்றுப் பாக்கள் பல, புலவர்கள் தமது வாழ்வில் ஏற்பட்ட உணர்ச்சி நிலைகளால் பாதிக்கப்பட்டு அந்த இடத்திலேயே பாடியனவாகும்.

பெருஞ்சித்திரனார் என்ற புலவர் வெளிமான் என்ற மன்னனிடம் பரிசில் வேண்டிச்சென்றார். அவனோ உறங்கிக்கொண்டிருந்தான். தன் தம்பி இளவெளிமானைப் பரிசில்கொடு என்றுகூறியனுப்பினான். இளவெளிமான் புலவரின் தகுதியறியாது, பிச்சை போடுவது போல், மிகக் குறைவாகக் கொடுத்தான். புலவருக்குச் சினம் பொங்கியது. நேரே குமணவள்ளலைப் போய்ப்பார்த்து, யானைப் பரிசில் வேண்டும் என்று பாடி, அங்ஙனமே யானையைப் பெற்றுத்திரும்பினார்; வெளிமானிடமே வந்து அவனது காவல் மரத்தில் யானையைக் கட்டிவைத்து, "இது உனக்கு யாம் தந்த பரிசில்" என்று பெருமிதத்தோடு பாடினார்:

"இரவலர் புரவலை நீயும் அல்லை;
புரவலர் இரவலர்க்கு இல்லையும் அல்லர்.
இரவலர் உண்மையும் காண்இனி; இரவலர்க்கு
ஈவோர் உண்மையும் காண்இனி: நின்னூர்க்
கடிமரம் வருந்தத் தந்துயாம் பிணித்த

நெடுநல் யானை எம்பரிசில்
கடுமான் தோன்றல்! செல்வல் யானே!'' (புறம்: 162)

இவ்வாறு புறநானூற்றுப் பாக்கள் பல, கிரேக்க இலக்கியத்தில் காணப்படுவது போன்ற, தூய தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களாக உள்ளன. அகத்திணைப் பாடல்களும் தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களே எனினும் அவற்றில் 'நாடகவுணர்வு' இரண்டறக் கலந்துள்ளன. சில அகத்திணைப் பாடல்கள் கதை வடிவாக வருணனை—களுடன் அமைந்தும் நீண்ட உவமைகளைப் பெற்றும் காப்பிய உணர்வுடையனவாக விளங்குகின்றன. குறுந்தொகையில் காணப்படும் ஆதிமந்தியின் பாடலொன்று குறிப்பிடத்தக்கது. ஆதிமந்தியின் காதலன் ஆட்டனத்தி என்பது நமக்குப் பிற பாடல்களிலிருந்து கிடைக்கும் குறிப்பு தன்னைப்பிரிந்து, வருத்தும் ஆட்டனத்தியை நினைத்து, உருகி அவர் கீழ்வருமாறு பாடுகிறார்:

''மள்ளர் குழீஇய விழவி னானும்
மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும்
யாண்டும் காணேன், மாண்தக் கோனை.
யானும்ஓர் ஆடுகள மகளே; என்கைக்
கோடீர் இலங்குவளை நெகிழ்த்த
பீடுகெழு குரிசிலும் ஓர் ஆடுகள மகனே' (குறு:31)

'நொதுமலர் வரைவுழித் தோழிக்குத் தலைமகள் அறத்தொடு நின்றது'' என்ற துறைக்குறிப்பு, இது பொதுவான பாடல் என அறிவிக்கின்றது, ஒரு தலைவியின் கூற்றைக் கொண்டமைந்ததாகலின் நாடகவுணர்வு இதிலடங்கியிருப்பதை மறுக்கவியலாது. எனவே நாடகவுணர்வுடன் படைத்த தன்னுணர்ச்சிப் பாவடிவம் என இதைப் பகுக்கவேண்டும். ஏனெனில் வரலாற்றுக் குறிப்புப்படி இதனைத் தன்னுணர்ச்சிப்பா எனலாம். எனினும் மரபுப்படி நாடக உணர்வுத் தன்னுணர்ச்சிப் பாவாக உளது:

''இருப்புமுகம் செறித்த ஏந்தெழில் மருப்பின்
கருங்கை யானை கொண்மூ ஆக,
நீள்மொழி மறவர் எறிவனர் உயர்த்த
வாள் மின்னாக, வயங்கு கடிப்பு அமைந்த

குருதிப் பலிய முரசு முழக்கு ஆக,
அரசுஅராப் பனிக்கும் அணங்குறு பொழுதின்
வெவ்விசைப் புரவி வீசுவளி ஆக,
விசைப்புறு வல்வில் வீங்குநாண் உகைத்த
கணைத்துளி பொழிந்த கண்ணகன் கிடக்கை
ஈரச் செறுவயின் தேர்ஏர் ஆக
விடியல் புக்கு நெடிய நீட்டிநின்
செருப்படை மிளிர்ந்த திருத்துறு பைஞ்சால்
பிடித்தெறி வெள்வேல் கணையமொடு வித்தி,
விழுத்தலை சாய்த்த வெருவரு பைங்கூழ்
பேய்மகள் பற்றிய பிணம்பிறங்கு பல்போர்பு,
கணநரி யோடு கழுதுகளம் படுப்ப,
பூதம் காப்ப, பொலிகளம் தழீஇ
பாடுநர்க் கிருந்த பீடுடை யாள!
தேய்வை வெண்காழ் புரையும் விசிபிணி
வேய்வை காணு விருந்தின் போர்வை
அரிக்குரல் தடாரி உருப்ப ஒற்றிப்
பாடி வந்திசின்; பெரும! பாடான்று
எழிலி தோயும் இமிழிசைஅருவிப்
பொன்னுடை நெடுங்கோட்டு, இமையத்து அன்ன
ஓடை நுதல ஒல்குதல் அறியா
துடியடிக் குழவிய பிடியிடை மிடைந்த
வேழ முகவை நல்குமதி—
தாழா ஈகைத் தகைவெய் யோயே!'' (புறம் : 369)

சேரமான் கடல்ஓட்டிய வெல்கெழு குட்டுவனைப் பரணர் பாடிய இப்பாடலில் போர்க்களத்தை ஏர்க்களமாக முற்றுருவகம் செய்யப்பட்டிருக்கிறது. யானை – மேகம். வாள் – மின்னல். முரசு – இடி. அரசு – பாம்பு. குதிரை - காற்று. கணைகள் – மழைத்துளிகள் போர்ச்செறு - வயல். தேர் - ஏர். போரிடுதல் - உழுதல். வேல், கணை வீசுதல் - வித்துதல். இறந்துவீழ்தல் – பயிர் முற்றித் தலை

சாய்த்தல். பிணக்குவியல் - பயிர் அறுவடையான நெற்குவியல். இவ்வாறு முற்றிலும் நீண்ட உருவகமாக வரும் இப்பாடல் தன்னுணர்ச்சிப் பாடலே எனினும் காப்பியவுணர்வைப் பெற்றுளது. ஹோமருடைய நீண்ட காப்பியத்தில் வருகிற ஒரு போர்க்களக் காட்சியைப்போல் இது திகழ்கிறது. இங்ஙனம் சங்கப் பாக்கள் வடிவால் தன்னுணர்ச்சியாயினும் உணர்வால் நாடகமாகவும் காப்பியமாகவும் எண்ணத்தக்கனவாக இலங்கும் இடங்கள் பலவுள.

கபிலரின் குறிஞ்சிப் பாட்டு, நக்கீரரின் நெடுநல்வாடை போல்வன தன்னுணர்ச்சிப்பாக்களாகவும் நாடகக் காப்பியஉணர்வுகள் அமைந்தனவாகவும் - அஃதாவது முத்திறமும் ஒருங்கிணைந்தனவாக அமைகின்றன. எனவே கிரேக்கத்தில் இலக்கிய வகைகளாகக் கருதப்பட்டன, இங்கு இலக்கியப்பண்புகளாக உள்ளன.

அகமும் புறமும்

முதல்நிலையில் காதல் தழுவிய பாடல்கள் அகமாகவும் காதல் அல்லாத பிற பொருள்கள் பற்றிய பாடல்கள் அனைத்தும் புறமாகவும் கருதப்படுகின்றன. இக் கருத்தில் அகம்; அகமல்லாதனவெல்லாம் புறம் எனப் பகுக்கப்பட்டன.

இரண்டாம் நிலையில் காதல் தழுவிய பாடல்களுக்கு உரிப்பொருள் வரையறை, சுட்டி ஒருவர்ப் பெயர்கூறுமை, பண்புகளின் அடிப்படை எனச் சில மரபுகளை வரையறுத்தனர். அதின் மீறியனவெல்லாம் சாவு பற்றியன, பெயர் அறியப்பட்டன, பண்பு நலம் மாறியன, உத்திபிறழ்ந்தன என மிகச்சிறு அளவு வேறுபட்டனவும் புறத்தில் கோக்கப்பட்டன. இக் கருத்திலும் அகமல்லாதனவெல்லாம் புறம் என்பதே பொருளாயிற்று.

இது மிக அடிப்படையான, விரிந்த, வேரூன்றிய பகுப்பாகும். இவ்வகையில் பல்லாயிரம் பாடல்கள் பாடப்பட்டன. இப்போதும் இரண்டாயிரத்துச் சில்லறைப் பாடல்கள் கிடைக்கின்றன. அடி வரையறை கருதி குறுந்தொகை, நெடுந்தொகை எனவும் யாப்புக் கருதி கலித்தொகை, பரிபாடல் எனவும் இவை உட்பிரிவுகள் பல உடையவாயின. சிலம்பு போன்ற காப்பியத் தோற்றத்திற்கு இவ் அகப்புற மரபுகளின் கலப்பே அடித்தளமாயிற்று,

சிலம்பு முழுவதையும் அகமரபு தழுவியவை, புற மரபு தழுவியவை என இரண்டாகப் பகுத்துவிடலாம். தமிழில் பிற்காலத்தில் தோன்றிய நீதி, காப்பியம், பக்தி, தத்துவம், சிற்றிலக்கியம் என்ற

ஐந்து கவிதை இலக்கிய வகைகளிலும் இவ் அகப் புறக் கலப்பு உண்டு.

துயிலெடைநிலை திருப்பள்ளி எழுச்சியாயிற்று. மடல் பக்தி இலக்கியத்தில் ஒருவகை மடலாகவும் சிற்றிலக்கியத்தில் ஒருவகை வளமடலாகவும் வளர்ச்சிபெற்றது. களவழி, களவேள்வி என்பன பரணி இலக்கியமாகப் பரிணமித்தன. அகத்துறை புறத்துறைக் கலப்பால் கலம்பகம் என்றதோர் தனியிலக்கியவகை கிளைத்தது. சங்க காலத்திலேயே ஆற்றுப்படை ஐந்து நெடும் பாடல்களைக்கொண்டு தனி இலக்கியவகையாகிவிட்டது. அது துறை என்ற தொடக்கநிலையிலிருந்து, அன்றே வளர்ச்சிபெற்றுவிட்டது. முல்லைப்பாட்டு, குறிஞ்சிபாட்டு முதலிய எழுதிணைப் பாட்டுகளும் ஏழு வகையினவாதலேயன்றி அதன் உட்பிரிவுகளாகிய அறத்தொடு நிலை, செலவழுங்குதல், வரைவுகடாதல் போல்வன மிகுதியான பாடல்களைப் பெற்றுத் தனிவகையாகும் தகுதியை நோக்கி வளரலாயின. முதுமொழிக்காஞ்சி, மகட்பாற்காஞ்சி, இயன்மொழி, கையறுநிலை போன்ற புறத்துறைகளும் மிகுதியான பாடல்களைப் பெற்றுத் தனி வகைகளாக முயன்றன. 'அந்தாதி' என்ற தொடை நலன் உத்தியினுல் கிளைத்த தனிவகையாயிற்று.

எழுவகை யாப்பு

தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் பாட்டு, உரை, நூல், பிசி, பழமொழி, அங்கதம், மந்திரம் என்பன அடிப்படையான இலக்கிய வகைகளாகும். இவற்றுள் உரையின் ஒரு பகுதியும் பிசியும் பழமொழியும் நாட்டுப்பாடற்பகுதிகள். நூல் என்பது முன்பு இலக்கண நூல் ஒன்றையே குறித்தது.

சங்க இலக்கியத்தில் அங்கதத் தன்மையுடைய பாக்கள் உண்டு. பிசி (விடுகதை) யின் கற்பனை நுணுக்கமும் பழமொழியின் பண்பும் உண்டு; மந்திரம் அல்லது வாய்மொழி எனப்படும் அறவுரை, நீதிப் பகுதிகள் உண்டு. உரை என்பதும் 'பாட்டிடை வைத்த குறிப்பு' எனப்பட்டதால் பாடற் பகுதிகளையும் குறித்தது. பொருள் மரபில்லாப் பொய்ம்மொழி, பொருளொடு பொதிந்த நகைமொழி என்பன உலக வழக்கில் கூறப்படும் கதைகளைக் குறித்தன. எனவே பாட்டும் நூலும்தான் ஓங்கிய நிலையிலறியப்பட்ட, சிறந்த இலக்கிய வகைகளாகும். இவற்றுள் பாட்டு என்ற வகையே அகம், புறம் எனப் பகுக்கப்பட்டது. பிறவெல்லாம்-பிசி, பழமொழி, மந்திரம், உரை

என்பன இப் பாட்டிற்கு உறுதுணையாகும் பண்பளவில்தான் இன்று காணப்படுகின்றன.

இவை தவிரப் பண்ணத்தி, வாழ்த்தியல் வகை, கைக்கிளை என்ற இலக்கிய வகைகளும் தொல்காப்பியரால் குறிப்பிடப் படு-கின்றன. இவற்றிற்குத் தனித்தனியே இலக்கணம் கூறுவதால் அவர் காலத்தில் இவை தனி வகைகளாகக் குறிக்கப்படுமளவு கிளைத்திருந்தன என ஊகிக்கலாம்.

வனப்பு வகைகள்

தொல்காப்பியர் 'வனப்பு' அடிப்படையில் இலக்கியங்களை எட்டுவகைப் படுத்துகிறார்.

இனிய, சிலசொற்களாலாகி, அறநூலாய், அடி வரையறை குறைந்துவருவன அம்மையிலக்கியம் எனப்படும். திருக்குறள் நாலடியார் போல்வன இதிலடங்கும்.

செய்யுட்குரிய சொற்களைக் கொண்டு சீர்பெறப்புணர்ந்து யாக்-கப்படும் எட்டுத்தொகை நூல்கள் போல்வன அழகிலக்கியம் எனப்-படும்.

நெடுங்காலமாக மக்களால் வழங்கப்பட்டுவரும் பழங்காலக் கதைகள்மேல் பாடப்பெறுவன தொன்மை இலக்கியம் ஆகும். இராமாயணம், பாரதம், சிலப்பதிகாரம் போல்வன உரையாசிரியர் களால் இதற்குக் காட்டப்பட்டுள்ளன. உரையிடையிட்ட பாட்டுடை இலக்கியம் எனவும் இதற்கு உரைகாண்பர்.

இழுமெனும் ஓசையுடைய சொற்களாலாகி, விழுமிய பொருளைக் கூறும் பண்புடையனவும் பரந்துபட்ட, மிகுதியான சொற்களுடன், அடிவரையறை மிக்கு வருவனவும் 'தோல்' எனப்படும். பத்துப்பாட்டி லுள்ள நீண்ட பாட்டுக்கள் இதற்கு எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன. விருந்திலக்கியம் என்பது புதிய கருத்துகளைப் புனையும் புதிய யாப்பு களைப் பற்றியது. முத்தொள்ளாயிரம், அந்தாதிகளைக் காட்டுவர். இன்றையப் புனைகதை இலக்கியமும் இதிலடங்கும்.

'ஞ முதல் ள' ஈருன புள்ளியிறுதிகள் கொண்ட பாக்களை யுடையன இயைபு எனப்படும். மணிமேகலை. பெருங்கதை போல் வன என்பர்.

தெரிந்த, எளிய, சேரிமொழிகளைக் கொண்டு, செவ்வனே கூறப்பட்டு, ஆராய்ச்சியின்றியே அறியத்தக்க பொருள் உடைய தாயின் 'புலன்' எனப்படும். விளக்கத்தார் கூத்து முதலாகிய நாடகச் செய்யுள் எனக் காட்டுவர்.

ஒற்றுடன்கூடிய வல்லெழுத்து வாராது, குறளடி முதலிய ஐந்தடிகளையும் பெற்று ஓங்கிய சொற்களுடன் அமைவன இழைபு எனப்படும். கலி, பரிபாடல்களில் இவ்வகை அமைவன உண்டு.

இவற்றுள் தொன்மை, தோல், விருந்து, இயைபு என்பன காப்பிய வகைகளுக்கும் உரியனபோல் விளக்கப்பட்டுள்ளன. எழு வகை யாப்பில் தொல்காப்பியர் உலகவழக்கிலுள்ள விடுகதை, பழமொழிகளையும் அடக்கியதுபோல், தம்காலத்து வாய் மொழி வடிவக் காப்பியங்களை நினைவிற்கொண்டு இவ் வகைகளை அவர் வகுத்திருக்கக் கூடும் என விவாதிக்க இடமுண்டு.

தமிழ் இலக்கிய வகைகளில் ஏறத்தாழ முக்காற் பங்கின், 'அடிப்படைக் கூறுகளை' நாம் அகம் புறம் சார்ந்த 'துறைகளில்' காண்கிறோம். எனவே, தமிழ் இலக்கியவகையின் அடிமரமும் ஆணி வேருமாகிய சங்க இலக்கியமும் தொல்காப்பியமும் இப் புதிய நோக்கில் அணுகத் தக்கன.

4. சங்க இலக்கியமும் உளவியலும்

சங்க இலக்கியத்திற்குப் பிறிதொரு பெயர் சூட்டுக என்று கேட்டால், தயங்காமல் 'உளவியல் இலக்கியம்' எனக் குறிப்பிடலாம். அகத்திணைப் பாடல்கள் நூற்றுக்கு நூறும் புறத்திணைப் பாடல்கள் நூற்றுக்கு எழுபத்தைந்தும் 'உளவியல்' பற்றியனவே ஆகும். ஏதேனும் ஒரு மனநிலையை மட்டுமே அல்லது அம் மன நிலை விளைவுக்குரிய சூழலை மட்டுமே அவை பாடுபொருளாய்க் கொண்டவை. எனவே உளவியற் கொள்கைகளையும், பிராய்டு, ஐங்கு என்பாரின் பாலியல், உளவியற்பகுப்பாய்வுகளையும் கற்றுணர்ந்தால் சங்க இலக்கியக் கல்விக்கு அது பெரிதும் துணை புரியும். இங்கு, சங்கப் பாடல்களில் அடிப்படையாக அமைந்துள்ள ஒருசில உளவியல் தன்மைகள் மட்டுமே சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றன.

படைப்பாளியின் உளவியல்

சங்கப் புலவர்கள் பெருமித நோக்கமுடையவர்கள். அவர்-

கள் 'எத்திசைச் செலினும் அத்திசைச் சோறே' என்ற நெஞ்சழுத்தத்தால், தாம்கற்ற கல்வியைப் பெருஞ்செல்வமாக மதித்து ஒழுகுபவர்கள். மன்னர்களைப் பார்த்து 'அண்ணுந்து ஏந்திய செருக்குடைய உம்மைப் போன்ற பெருமையும் எமக்குண்டு' எனச் சரிசமமாகப் பேசுபவர்கள். கலையையே மதித்துக் கலைக்காகவே வாழ்பவர்கள். "சாறு (விழா) கழி வழிநாள் சும்மா கிடைக்குஞ் சோற்றுக்கு ஆசைப் படாது வேறுநிலம் செல்லப் புறப்படுபவர்கள். எங்கும் எப்பொழுதும் தங்கள் கலைச் செல்வத்தைத் திறமையை வளர்த்துக் கொள்ளவும் இதனை வெளிப்படுத்திப் புகழ் பெறவுமே ஆசைப்படுபவர்கள். தங்கள் 'வரிசை அறிந்து பரிசில் நல்க வேண்டும்' என்பதால், தங்கள் திறமை அறியப்படவும் அங்கீகரிக்கப் படவும் வேண்டும் என்பதில் அவர்கட்குப் பேரார்வம் உண்டு. 'பொது நோக்கு ஒழிமதி புலவர் மாட்டே' என்பது மன்னர்களுக்கு அவர்கள் வழங்கிய அறிவுரை.

அவர்கள் மென்மையான உள்ளம் படைத்தவர்கள். உணர்ச்சி வசப்படும் மனப்போக்கு உடையவர்கள். குழந்தை போன்ற உள்ளம் படைத்தவர்கள். 'பழுமரம் தேரும் பறவை' போன்ற வாழ்வுடையவர்கள். பரிசில் நீட்டிக்கும் போதும், தங்கள் பெருமையைப் புரவலர்கள் உணரவில்லை என்று கண்டபோதும் துள்ளிஎழும் உள்ளம் படைத்தவர்கள். கவலையற்ற மகிழ்வகையின ராகவே பலர் காணப்படுகின்றனர்.

இருவேறு உலகத்து இயற்கை; திருவேறு
தெள்ளிய ராதலும் வேறு"

என்றார் திருவள்ளுவர். கலைஞன் செல்வநினைவு வரப்பெற்றால், கலையை வாணிகப்படுத்துதல் கூடும். தூய கலைஞனுக்கு, அவனது கலையின் பெருமை இப் பூவுலகினும் சிறந்ததாகும். தான் பிரமனுக்கு இணையான படைப்பாளி என்பது அவனுடைய பெருமிதவுணர்வு. மேலும் புரவலர்களை 'வள்ளன்மையுடையராகுக' என்று அவர்கள் கூறும் அறிவுரைகள் வெற்றுரைகள் அல்ல. அவர்கள் பிறரிடம் எதிர்பார்த்த இப் பெரும் பண்பு அவர்களிடம் மேலோங்கி நின்றன. பெருஞ்சித்திரனார் குமணனிடம் பெற்றுவந்த பரிசிலை மனைவியிடம் கொடுத்து,

"நின்நயந்து உறைநர்க்கும் நீநயந்து உறைநர்க்கும்
பல்மாண் கற்பின் நின்கிளை முதலோர்க்கும்

கடும்பின் கடும்பசி தீர யாழநின்
நெடுங்குறியெதிர்ப்பை நல்கியோர்க்கும்
இன்னோர்க்கு என்னது என்னொடும் சூழாது
வல்லாங்கு வாழ்தும் என்னது நீயும்
எல்லோர்க்கும் கொடுமதி மனைகிழ வோயே!
பழம் தூங்கு முதிரத்துக் கிழவன்
திருந்துவேல் குமணன் நல்கிய வளனே'' (புறம் :163)

என்று கூறினர். சமுதாயத்தில் மிகவுயர்ந்த நிலையில் வைத்து அவர்கள் போற்றப் பெற்றதற்கு இப் பண்புகளையும் காரணமாகக் காட்டலாம். 'வாழ்தல் வேண்டிப் பொய்கூறேன்; மெய் கூறுவல்' என்றும் ''செய்யா கூறிக் கிளத்தல் எய்யாதாகின்று எம் சிறு செந் நாவே'' என்றும் தமது உண்மை நாட்டத்தை அவர்கள் வெளிப் படுத்துவர். அவர்களின் அழகுணர்ச்சியையும், அளவிற்குட்பட்ட புலனின்ப வேட்கையையும் அகப்பாடல்களிற் கண்டின்புறு-கிறோம். சங்கப் புலவர்களில் தனிப்பட்டவர்களின் உளவியலைக் காண்பது இயலாததாகும். எனினும் கபிலர், பரணர் பற்றி ஓரளவு தனி மனவுணர்வுகளை அறியலாம். பண்டைப் புலவர்களின் வாழ்க்கை வரலாறு ஐயத்திற்கு இடமின்றி அறியப்படாததால், அவர்களைப்பற்றிய உளவியலாய்வு முடிவுகளை மெய்ப்பிக்க இயலாத நிலை உளது. எனினும் அவர்கள் அனைவரையும் பொறுத்த பொது உளவியலையும் அக்காலச் 'சமுதாய உளவியலை'யும் கண்டறியச் சங்கப் பாக்கள் பெருந்துணை புரியும்.

இலக்கியம் வெளிப்படுத்தும் உளவியல் :

கட்டமைப்பும் உளவியலும்

சங்கப்பாடல்களின் அமைப்பும் (Structure) அதில் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ள தொன்மை (Myth)யும் படிமமும் (Symbol) பற்றிய உளவியல் அதன் படைப்பாக்க முறையை (Creative Process) ஓரளவு உணர்த்தும். சங்கப் பாக்களனைத்தையும் இவ் வுளவியல் அடிப் படையில் சில மாதிரிகளாக (Pattern) வகைப்படுத்தி விடலாம். இங்கு அமைப்புப் பற்றிய இரண்டு எடுத்துக் காட்டுகளால் உள-வியலுக்கும், கட்டமைப்புக்கும் உள்ள தொடர்பை அறிந்து கொள்-ளுதல் இக்கல்விக்குத் தோற்றுவாயாகும்.

நமக்கு ஒன்று கிடைக்காதா என்று ஏங்கியிருக்கும் போது, அது கிடைக்கும்படியான சூழல் ஓரளவு தெரிந்தால் அது உண்மை தானுஎன்று உறுதிப்படுத்திக் கொள்ளவே நம் மனம் முந்தும். அப்படிக் கிடைக்காத ஒன்றை நாமடையப் போவதைப்பற்றிய செய்தியை ஒருவர் சொன்னுல், அவருக்கு எதனையும் பரிசிலாக அள்ளிக் கொடுக்கலாம் போல் நம் மனம் நன்றிப் பெருக்கால் நிறையும். படுமரத்து மோசிகீரனுர் பாடிய ஐந்துவரிக் குறுந்தொகைப் பாடலில் இதனைக் காண்கிருேம்:

''நீகண் டனையோ? கண்டார்க் கேட்டனையோ?
ஒன்று தெளிய நசையினம் மொழிமோ!
வெண்கோட்டு யானை சோணை படியும்
பொன்மலி பாடலி பெறீஇயர்!
யார்வாய்க் கேட்டனை காதலர் வரவே? (குறு :75)

முன்னிரு வரிகளில் மகிழ்ச்சிக்குக் காரணமான செய்தி உண்மைதானு என அறிந்து கொள்ளத்துடிக்கும் உள்ளம் சித்திரிக்கப் பட்டுளது. அடுத்த இரண்டு வரிகளில் மகிழ்ச்சி பொங்கி வழிகிறது. அச் செய்தி சொன்னவர்க்குப் பாடலிபுத்திர நகரத்தையே கொடுத்து விடலாம் என்று உள்ளம் ஓங்கிப்பறக்கிறது. இருப்பினும் 'செய்தி உண்மைதானு?' என்றஐயம் இன்னும் விட்டுப்போகவில்லை. 'யார் 'வாய்க் கேட்டனை' என்று அதுகேட்கிறது. யாரேனும் பொய் சொல்லியிருந்தால்... அதனுல்தான் சொன்னவர் யார்என்று கேட்டு முடிக்கிருள். ஐந்து வரிக்குள் உறுதிப்படுத்த விழையும் மனத்தையும், உறுதிப் படுத்திக்கொண்டு மகிழ்ச்சியுற்றுப் பரிசில் நீட்டும் மனத்தையும், மீண்டும் உண்மைதானு என்று ஆராய்ந்து நன்கு உறுதிப்படுத்தத்தாவும் மனத்தையும் இவ்வாறு மாறி மாறி பாட்டுக் கட்டமைப்புடன் இணைத்துப் பாடியுள்ள பாங்கு உன்னற்பாலது. இத்தகைய பாடல்களை ஏன் 'உளவியல் அடிப்படைப் பாடல்கள்' என்று கொள்ளக்கூடாது. தமிழில் ஒருவர் நிலையான விரிவான இலக்கிய உளவியல் நூலொன்றை எழுதுவாரானுல் அவர் பெரும்பான்மையான மேற்கோள்களைச் சங்க இலக்கியத்திலிருந்துதான் எடுத்துக்காட்டித் தம் கொள்கையை நிலைநிறுத்த வேண்டியிருக்கும்.

குறிஞ்சிப் பாட்டின் கட்டமைப்பை உளவியலோடு ஒப்பிட்டுக் காணின் இவ் விளக்கம் மேலும் தெளிவு பெறும்:

தொடக்கம்

'அன்னாய் வாழி! வேண்டு, அன்னை! (1)
'எய்யா மையலை நீயும் வருந்துதி' (8)
'செப்பல் வன்மையின் செறித்துயான் கடவலின்' (12)
'கையற்று, ஆனாச்சிறுமையள் இவளும் தேம்பும்' (26)
'இருபேர் அச்சமொடு யானும் ஆற்றலென்' (29)
'நிகழ்ந்த வண்ணம் நீநனி உணரச்
செப்பல் ஆன்றிசின் சினவா தீமோ! (33-34)

முன் கதை

ஒருநாள் நிகழ்ச்சி

(ஒருநாள்)

'தினைப் படுபுள் ஓப்பி
எற்பட வருதியர்' எனநீ விடுத்தலின் (38-39)
(தினைப்புனம் காத்த)
'உறவுக்கதிர் தெறூஉம் உருப்பு அவிர் அமயத்து' 45
(மழை) கல்மிசைப் பொழிந்தென' (53)
'அவ்வெள்ளருவி...தண்டாது ஆடி' (36)
(மலர்களை) அகன் அறைக் குவைஇ (96)
(செயலைத் தாதுபடு தண்ணிழல் இருந்தனம் ஆக (106)
(தலைவன் ஞெமலி நெரிதர, வந்து 'யான்
வேட்டையாடிய விலங்கு இங்கு வந்ததா?'
என வினவி நின்றான்.) (135-151)
(அப்போது மதங்கொண்ட யானைவரச்
சூருறு மஞ்ஞையின் நடுங்கினேம்) (153-168)
(தலைவன் காப்பாற்றித் தலைவியின் முகம் நோக்கி
நின்றதும் காதல் உணர்வு பொங்கியதும் தலைவன்
உறுதிகூறித் தேற்றியதும் பகற்பொழுது கழிந்ததும்
மாலையில் ஊரினருகே கொண்டுவந்து
விட்டுவிட்டுப்போனதும் ஆகிய செய்திகள்) (175-237)

முடிப்புரை

தலைவன் அன்றை அன்ன விருப்பினன்:
நாள்தோறும் இரவில் வருகிறான். இவளைச் சந்திக்கப்
பெற்றாலும் பெறாவிட்டாலும் வெறுப்பில்லாதவனாய்
விடாமல் வருகிறான். வருகிற வழியில் உயிருக்கு
ஆபத்துக்கள் கணக்கில. அவனுக்கு ஏதும்
நேர்ந்துவிடுமோ என்று

''வலைப்படு மஞ்ஞையின் நலம்செலச் சாஅய்
நினைத்தொறும் கலுழுமால் இவளே'' (250-51)

மேற்காட்டிய பகுதியை ஒருமுறைக்கு இருமுறை படித்தால் கதை எப்படிக் கட்டமைக்கப் பட்டிருக்கிறது என்பது தெளிவாகப் புலனாகும்.

முதற்கண் 'அம்மா நான் சொல்வதைக் கேள்! அம்மா!'' என்று தொடங்குவதிலிருந்தே, தோழி தங்கள் தவற்றுக்கு அஞ்சிக் கெஞ்சுகிற மனப்பான்மை புரிந்துவிடுகிறது. ஒரு குழந்தை தாயிடம் கெஞ்சும் போது, ''அம்மா! அம்மா! எனக்கு இதை வாங்கிக் கொடும்மா!,' என்று பலகால் அழைப்பதை இந் நடைப் போக்குக்காட்டும்.

பிறகு தாயிடம் இரக்கம் காட்டுபவள்போல் 'நீயும் வருந்துகிறாயே'; 'உன் வருத்தம் தீர்க்கவே முயற்சி எடுக்கிறேன்' என்று தாயின் மனத்தைத் தன் வழிப்படுத்தும் உத்தியைத் தோழி கையாளுகிறாள்: இங்ஙனம் இப்பாடல் முழுவதும் காரண காரிய முறையில் அமைந்துளது. ஒரு நாள் தினைப்புனம் காக்கச் சென்ற போதுதான் இது நிகழ்ந்தது. அன்றும் நீதான் அனுப்பி வைத்தாய். ஒரே வெயிலாய் இருந்தது. பிறகு திடீரென்று மழைபொழிந்தது. அதனால் அருவியாடினோம்; பூக்களைத் தொகுத்துத் தொடுத்து அணிந்தோம். எதிர்பாராமல் வேட்டையாடி வந்த தலைவனைக் காணவும், அவனால் மதம் பிடித்த யானையிடமிருந்து காப்பாற்றப்படவும் நேர்ந்தன. இவ்வாறு தோழி பேசுகிறாள். இது 'விதியின் விளையாட்டே' எனச்செவிலித்தாய் உணரும் வண்ணம் தோழி திறமையுடன் கூறுகிறாள்.

முடிக்கும் நிலையில் 'இவர்களுக்குத் திருமணம் செய்துவை' என்று முடிக்காமல், அவன் வரும் வழியில் ஆபத்துகள் உண்டென 'நினைத்தொறும் கலுழுமால் இவளே' என்று கூறித் துன்பியலாக முடிக்கிருள். முடிவைத் தாய்க்கே விட்டுவிட்டாள். எப்பொழுதும் நாம் ஒரு முடிவு சொன்ஞல் கேட்பவர்க்கு எதிருணர்வு தான் தோன்றும். எனவே நிலைமையைச் சொல்லி, முடிவைத் தாய்க்கு விட்டுவிட்ட இம்முறை உளவியலுக்கு மிகவும் பொருத்தமுடையதாகும்.

இங்ஙனம் கட்டமைப்பில் மட்டுமன்றி இயற்கைப் புனைவு முறை, வருணனைகள், சொல்லாட்சிகள் அனைத்திலும் படைப்பாக்க உளவியலைக் கண்டு பயிலுதல்கூடும்.

இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ள பொருட்சிறப்பால், நாடக மாந்தர்களின் பண்புநலஞல் வெளிப்படுத்தப்படும் உளவியலே மிகுதி. இலக்கிய உளவியலில் இதுவே மையப்பகுதியாகும். சங்க இலக்கியம் வெளிப்படுத்தும் உளவியலுக்குச் சில எடுத்துக்காட்டுகள் இவண் பொருந்துவனவாகும். அகத்துறை புறத்துறைகள் அனைத்தும் உளவியல் அடிப்படை உடையன. கூற்று முறைகளில் அவை இடம்பெற்றுள்ள தன்மையில் எல்லாம் நாம் உளவியல் பாங்கைக் கண்டு மகிழலாம்.

செலவழுங்குதல்

பொருள்தேடப் புறப்படும் தலைவன் உடனே சென்று விடுவதில்லை. தலைவியின் மனநிலையறிந்து, ஆறுதல்கூறிப் பிறகுதான் புறப்படுவான். சில சமயங்களில் அவன் தன் நெஞ்சிற்குச் சொல்லிச் செலவழுங்குவான் அஃதாவது, "மனமே! இவள் நாம் பிரிந்தால் உயிர்வாழ மாட்டாள் போல இருக்கிறது. ஆகவே பிரிவைத் தவிர்ப்போம்," என்று கூறிக் கொள்வான். அல்லது 'பிரியவில்லை' என்று தோழியிடமோ, தலைவியிடமோ கூறி, ஆறுதல் மொழிவான். இங்கெல்லாம் அவன் பிரிவைத் தவிர்த்துவிட்டான்; பொருள்தேடும் முயற்சியைக் கைவிட்டுவிட்டான் என்பதன்று பொருள். தொல்காப்பியர் இவ் ஐயத்தைத் தீர்ப்பதற்காக,

> "செலவிடை அழுங்கல் செல்லாமை அன்றே
> வன்புறை குறித்தல் தவிர்ச்சி யாகும்" (1131)

என்ருர். தலைவியை வற்புறுத்தி ஆற்றியிருக்குமாறு தேற்றுவதற்கே அல்லாமல் செல்லாமை அன்று என்ருர் ஆசிரியர்,

"அளிநிலை பொருஅது அமரிய முகத்தள்,
விளிநிலை கொள்ளாள், தமியள், மென்மெல
நலமிகு சேவடி நிலம்வடுக் கொளாஅ
குறுக வந்துதன் கூர்எயிறு தோன்ற
வறிதகத்து எழுந்த வாயல் முறுவலள்
கண்ணியது உணராஅளவை, ஒண்ணுதல்
வினைதலைப் படுதல் செல்லா நினைவுடன்" (அகம் : 5)

தலைவன் பிரிவான் என அறிந்ததும் இங்ஙனம் அதற்கு உடன் படாதவளாய் அவனருகில் தலைவி வந்து நின்றாள். காட்டின் கொடுமை அவள் கண்ணெதிரே வந்து நின்றது. பரற்கற்கள் விரலைச் சிதைக்கும் கொடிய கானத்தைக் கடக்க நினைத்தீரானால், முன்பு 'உன்னைப்பிரியேன் பிரியின் உயிர் தரியேன் என்றீரே; அவ் வுறுதி மொழி என்னவாயிற்று?' என்று கேட்பவள் போல அவள் முகம் காட்சி அளித்தது.

"முன்னம் காட்டி முகத்தின் உரையா
ஓவச் செய்தியின் ஒன்றுநினைந் தொற்றி
பாவை மாய்ந்த பனிநீர் நோக்கமொடு
ஆகத்து ஒடுக்கிய புதல்வன் புன்தலைத்
தூநீர் பயந்த துணையமை பிணையல்
மோயினள் உயிர்த்த காலை, மாமலர்
மணிஉரு இழந்த அணிஅழி தோற்றம்
கண்டே கடிந்தனம் செலவே, ஒண்தொடி
உழையள் ஆகவும் இனைவோள்
பிழையலள் மாதோ பிரிதும்நாம் எனினே (ஷை)

இவ்வாறு அவன் தன் நெஞ்சிற்குக் கூறிச் செலவழுங்குகின்றான். இம்மனப் போராட்டத்தை அறிந்தால் அவளும் இல்லற வாழ்க்கைக்குப் பொருளின் இன்றியமையாமையை உணர்ந்து சில நாட்களில் வழியனுப்ப ஒப்பக்கூடும். எனவே நேரே பிரிதலாகத் துறையமைத்துப் பாடாமல் பிரியத் தயங்குவதாகிய துறைகளை அமைத்துப் பாடுவதன் பயன் யாது? 'பிரிவு' எனில் 'பிரிந்தான்; வருந்தினேன்' எனப்பாடி ஓயவேண்டியதுதானே. அதிற் சுவை

இராது; உளவியல் அடிப்படை மேலோங்கி நிற்காது. தயக்கம் அன்பை வெளிப்படுத்துகிறது; தயக்கம் ஆறுதல் தருகிறது. சடார் என அடிப்பதும் திடீர் எனப் பிரிவதும் ஒன்றுதான். மென்மை யான உள்ளம் தாங்காது. எனவே தயக்கத்தை இருவர்பாலும் படம்பிடிக்கும் கலைத்திறனைப் போற்றினர் சங்கப்புலவர்கள். பாய்-வதைப் படம் எடுக்காமல் பதுங்குவதைப் படம்பிடிக்கும் கைவல்ல ஒளிப்படக்காரனைப்போல் இங்குக் கலைஞரின் திறமை பளிச்சிடு கிறது.

பருவமன்று ; வம்ப மாரி

காலமல்லாத காலத்துப் பெய்யும் மழையை 'வம்ப மழை' என்பர் முன்பு. வம்பு என்பது நிலையின்மை என்ற பொருளில் அன்று வழங்கியது. தலைவன் கார்காலத்தில் திரும்பிவருவதாகக் கூறிச் சென்றான். மழைபெய்யத் தொடங்கிக் கொன்றை மரங்கள் பூத்துக் குலுங்கத் தொடங்கிவிட்டன. இதைக்கண்ட தலைவி வருந்தும்போது, தோழி அதனை மாற்றுவதற்காக, இது உண்மை யான பருவம் அன்று எனப்பொய் கூறித் தேற்ற முற்படுகிறாள். மரம் முழுதும் இடமின்றிப் பூத்தன என்றால், கார்காலம் தொடங்கி விட்டதற்கு இதைவிட வேறு சான்று வேண்டுமா? எனினும் தலைவியின் உணர்வை வேறுவழியில் திருப்பிவிடுவதற்காகத் தோழி மாற்றிப் பேசுகிறாள். உளவியலில் இதனை மடைமாற்று என்பார்கள். நம் உணர்வுகளை மடைமாற்றி விடுவதால் வேகத்தை மட்டுப் படுத்துவது கைகூடும். வெள்ளத்தை மடைமாற்றிவிட்டால் வேகத் தைக் குறைக்கலாம் அல்லவா? அதுபோல ஒன்றின்மீதுள்ள உணர்வு வேகத்தைச் சிறிது மாற்றிப் பிறிதொன்றில் செலுத்துவது இளமையில் போரிட எழும் மூர்க்க உணர்வை, ஆர்வமூட்டித் தொழிலில் மாற்றிவிடின், ஒருவன் செயல்திறமிக்க தொழில் புரிபவ னுவான். இங்கும் தோழி அவ்வுத்தியையே கையாள்கின்றாள். தலைவியின் உணர்வைத் தலைவனிடமிருந்து மாற்றிக் கொன்றையிடம் செலுத்துகிறாள்.

''மடவ மன்ற தடவுநிலைக் கொன்றை –
கல்பிறங்கு அத்தம் சென்றோர் கூறிய
பருவம் வாரா அளவை, நெரிதரக்
கொம்புசேர் கொடிஇணர் ஊழ்த்த
வம்ப மாரியைக் கார்என மதித்தே'' (குறு : 66

தோழி "கொன்றை எவ்வளவு அறியாமை உடையது பார்த்தாயா? வம்ப மாரியை உண்மையான கார்காலம் என்று பூத்து விட்டது" என்கிருள். தலைவன் சொல்லைக் காப்பாற்றவும் தலைவியைச் சிறிது காலம் ஆற்றியிருக்கச் செய்யவுமே இப்படிப் பேசுகிருள். அதிலேயே 'நெரிதரப் பூத்தன' என்பதால், காலமல்லாத காலத்துக் கொன்றை அப்படிப் பூக்காது என்பது அடிமனத்தால் உணரப்படுகிறது. எனினும் 'மடவ மன்ற' – நிச்சயமாக இவை அறியாமை உடையன என்று தோழி அடித்துப் பேசுகிருள்.

உணர்ச்சிக்கு வடிகால்

நம் உள்ளம் கோபமோ, தாபமோ கொள்ளும்போது அவ்வுணர்ச்சிக் குமுறலுக்கு ஒரு வடிகால் தேவைப்படுகிறது. துன்பம் வாய்விட்டுச் சொன்னல்தான் குறையும். நாடகத்தில் தனக்குள் தானே பேசிக்கொள்வது போலவோ, தன் நெஞ்சுடன் பேசுவது போலவோ, ஏனைய பொருள்களைப் பார்த்துப் பேசுவது போலவோ பாட்டுப் பொருள்களை அமைப்பதுண்டு.

"ஞாயிறு, திங்கள், அறிவே, நாணே,
கடலே, கானல், விலங்கே, மரனே,
புலம்புறு பொழுதே, புள்ளே, நெஞ்சே,
அவையல பிறவும் நுதலிய நெறியால்
சொல்லுந போலவும் கேட்குந போலவும்
சொல்லி யாங்கு அமையும் என்மனூர் புலவர்" (1456)

என்பார் தொல்காப்பியர். 'காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவி' எனவும் பிறவாறும் இக் கிளவித் தொகைகள் குறிக்கப்படுகின்றன. மேலும் 'உறுப்புடையதுபோல் உணர்வுடையதுபோல் மறுத்துரைப்பது போல் நெஞ்சொடு புணர்த்துக்' கூறுவனவும், 'சொல்லா மரபின் அவற்ருெடு கெழீஇச் செய்யா மரபின் தொழிற்படுத்து அடக்கி'க் கூறுவனவும், என இத் துறை பற்றிய புனைதிறங்களையும் (1142) தொல்காப்பியர் வகுக்கின்ருர். இதனல் தலைவன் தலைவியரின் உளநிலை - காமவுணர்வு புலப்படும்.

'யாரணங் குற்றனை கடலே' என்று ஒரு தலைவி கடலைப் பார்த்துப் புலம்புகிருள். மற்றுமொரு தலைவி அவன் ஊரிலிருந்து வரும் ஆற்றைப் பார்த்துப் புலம்புகிருள். நற்றிணையில் வரும் தலைவி

ஒருத்தி, கிளியைத் தூதுவிட முனைகிருள். தன் மனத்துயரை, யாரிடமாவது கூறி, அதற்கு ஒரு 'போக்குத்' தேடவேண்டும். ஒருவரும் கிடைக்காதபோது கிளியிடம் பேசுகிருள் இத் தலைவி:

''கொடுங்குரல் குறைத்த செவ்வாய்ப் பைங்கிளி!
அஞ்சல் ஓம்பி, ஆர்பதம் கொண்டு,
நின்குறை முடித்த பின்றை, என்குறை
செய்தல் வேண்டுமால்; கைதொழுது இரப்பல்;
பல்கோட் பலவின் சாரல் அவர்நாட்டு
நின்கிளை மருங்கின் சேறி ஆயின்
அம்மலை கிழவோற்கு உரைமதி ! இம்மலைக்
கானக் குறவர் மடமகள்
ஏனல் காவல் ஆயினள் எனவே'' (நற் : 102)

இங்ஙனம் மனத்திற்குப் போக்குத் தேடாவிட்டால்-உணர்ச்சி வெளிப்பட வழிவகுக்காவிட்டால், இட்டளிச் சட்டிக்குள் எழுந்தஆவி போல, வெளிப்படத் துடிக்கும் உணர்ச்சி, உடலையும் உயிரையும் அவித்துவிடும்!

பேதலித்த உள்ளம்

நெய்தற்கலியில் வரும் தலைவன் தலைவியர் சிலர் மடலேறவும் ஊரார் அறியப் பிதற்றிப் பித்துப்பிடித்தாற்போலப் பன்னிப் பன்னிப் புலம்பவும் காண்கிருேம். அவர்கள் உணர்ச்சிக்கு வடிகாலமைய வில்லை; அல்லது வடிகால்களையும் மீறிய பெருவெள்ளம் போல அவர்கள் உள்ளம் பேதலித்து விட்டது. உணர்ச்சி பெருகியதே பெருந்திணை எனவும் கூறுவதுண்டல்லவா?

தலைவன் அவளை ஏமாற்றித் தழுவிப் பின்பிரிந்து சென்றவனை எங்குமே காணவில்லை; திரும்பிவருவான் என்ற நம்பிக்கையும்இல்லை. அவளை ஊர்பார்த்துக் கலி பேசும் அளவு, அவள் புத்தி பேதலித்து ஏதேதோ உளறுகிருள். யாராவது ஏதாவது கேட்டால் அவள் ஏதிலவற்றைச் சொல்லிக் கனவில் வெருவுபவரைப் போலப் பேசுகிருள். 'இப் பித்துப் பிடித்துப் போனவளை அருகிலே போய், அவள் என்ன பேசுகிருள் என்று கேட்போம்' என ஒருத்தி மற்ருெருத்தியை அழைக்கின்ருள். இது கலித்தொகை 144ஆம் பாடல்:

''நன்னுதாஅல்! காண்டை: நினையா, நெடிதுயிரா
என்னுற்றுள் கொல்லோ? இஃதொத்தி - பல்மாண்
நகுதரும் - தன்நாணுக் கைவிட்டு, இகுதரும்
கண்ணீர் துடையாக் கவிழ்ந்து நிலன்நோக்கி
அன்ன இடும்பை பலசெய்து தன்னை
வினவு வார்க்கு ஏதில சொல்லிக் கனவுபோல
தெருளும் மருளும் மயங்கிவருபவள்
கூறுப கேளாமோ சென்று?

தானேபேசி, தன்னுட்சிரித்து, நாணத்தைவிட்டு நடுத்தெருவில் வந்து, கேட்பார்க்கு நேரேயும் விடைசொல்லாமல் தொடர்பில்லாமல் பேசுகிறுள் என்றுல், யாருக்கும் அவளை வேடிக்கை பார்க்க வேண்டுமென்று தோன்றுமல்லவா? அவள் பேசுகிறுள்:

''யார் உனக்குத் துன்பம் செய்தார்? என்ன நடந்தது என்று கேட்கிறீர்கள். 'உன்னிடம் என் துன்பத்தை உரைக்கும் அளவில் என்னுயிர் தங்கியுளது', என்றெல்லாம் பேசி என்னிடம் மருவூட்டிணுன் ஒருவன். நான் மயங்கி என்னை இழந்தபிறகு அவன் மாறிவிட்டான் பிறகு நான் மருக்கொண்டவளாகிப் போனேன்.

'எல்லாநீ என்அணங்கு உற்றனை? யார்நின் இதுசெய்தார்?
நின்னுற்ற அல்லல்உரை' என, என்னை
வினவுவீர்! தெற்றெனக் கேண்மின்: ஒருவன்
குரற்கூந்தால் என்னுற்ற எவ்வம் நினக்குயான்
உரைப்பனைத் தங்கிற்று, என் இன்னுயிர் என்று
மருவூட்டி மாறியதற்கொண்டு எனக்கு
மருவுழிப் பட்டதென் நெஞ்சு'

''அவனை எங்கும் தேடி அலைந்து கண்டுபிடிப்பேன். சந்திரனுக்குள் இருக்கும் குறுமுயலே! நீ உலகத்துள் உள்ள அனைத்தையும் பார்க்கின்றுய். ஆதலால் எம் உறவினன் உள்ள இடத்தைக் காட்டுவாயாக! இல்லையென்றுல், உன்மீது வேட்டைநாயை ஏவி விடுவேன்! வேடுவர்களிடம் சொல்லிவிடுவேன்! மதியோடு உன்னையும் சேர்த்து விழுங்கும்படி பாம்பைவிடுப்பேன். புத்தி திரிந்த என் துன்பத்தைத் தீர்க்காவிட்டால் உன்னை என்ன செய்கிறேன் பார்?''

இவ்வாறு அவள் பேசியதைக் கேட்டதுபோல் மதி, வெண் மேகத்துள் ஓடி மறைகிறது. உடனே தன்னிடம் கொண்ட இரக்க உணர்விஞலேதான் மதி ஓடி ஒளிவதாக எண்ணுகிருள் அவள்.

''எங்கும் தெரிந்து, அதுகொள்வேன் அவன்உள்வழி''

''பொங்கிரு முந்நீர் அகமெல்லாம்
திங்களுள் தோன்றிஇருந்த குறுமுயால்!
எங்கேள் இதனகத்து உள்வழிக் காட்டீமோ?
காட்டீயாய் ஆயின் கதநாய் கொளுவுவேன்
வேட்டுவர் உள்வழிச் செப்புவேன்; ஆட்டி
மதியொடு பாம்பு மடுப்பேன் - மதிதிரிந்த
என்அல்லல் தீராய் எனின்''
''என்ருங்கே உள்நின்ற எவ்வம் உரைப்ப மதியொடு
வெண்மழை ஓடிப் புகுதி; சிறிதென்னைக்
கண்ணேடிஞய் போறி நீ''.

மணல் நிறைந்த கடற்கரை முழுவதும் அக் கள்வனைத் தேடு வேன் என்கிருள். அடும்ப மலரால் அவன் தன்னை அணி செய்த இடம் இது என்றும் தொய்யில் புனைந்த இடம் இது வென்றும் சத்தியம் செய்து பையத் தழுவிய இடம் இதுவென்றும் ஒவ்வோரிடமாகக் காட்டுகிருள். ''காற்றே! நீ அவனிருக்கும் இடத்தைக் காட்டவில்லையென்ருல், கண்ணீரழலால் மண்ணகம் முழுதும் சுடு வேன்,'' என்கிருள்.

கடலைப் பார்த்துப் புறங்காலில் ஒட்டிய மண்ணுகப் போகும் படி இறைத்துவிடுவேன் என்கிருள். ''அவன் எப்போது திரும்பு வான் என்று அறியேன்; இரவில் வருவான் என்று பகலை முனிவேன்; பகல் போனதும், இரவை வெறுப்பேன். யானுற்ற அல்லலைக் களைவாரைக் காணேன். அவன் கொளுத்திய காமத் தீயோ நீருள் புகினும் சுடும். இக்காம நோயை அனுபவித்து அறியாதவர்கள் என்னைப் பார்த்து நகைக்கட்டும்,'' என்றெல்லாம் அவள் புலம்பு கிருள்.

கைவிடப்பட்ட இளம் பெண்ணின் கண்ணீர்க் கதைகளைப் படிக்கும் நாம், இப் பாடலில் அப்பெண்ணின் மனத் தடுமாற்றம்

எவ்வாறு புனையப்பட்டுள்ளது என்பதைக் கண்டு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கிறோம். உளவியலை எல்லாம் படிக்காமலே, இயல்பாக வாழ்வுடன் ஒன்றி உணர்ந்து, அடிப்படை மனநிலைகளைப் படம்பிடித்தாற் போலப் பாடும் திறன் நம்மை வியக்கவைக்கின்றது.

அவையோர் உளவியல்

முற்காலத்தே சங்கப் பாடல்களைப் படித்தும் கேட்டும் நயந்த மக்களின் உளவியலும், அக்கால இலக்கியப் பண்புகளை உருவாக்குவதில் பெரும்பங்கு வகித்திருக்கிறது. திறனாய்வின் மூலம் நாம் காணும் இலக்கிய நுட்பங்களெல்லாம் அக்கால மக்கள் சுவைத்துப் போற்றிய சூழ்நிலையால் இலக்கியத்தில் நிலைபெற்றனவே. எனவே சங்கப் பாடல்களை உளவியல் நோக்கில் காணும் ஆய்வுமுறை, அவற்றின் சிறப்பியல்புகளை மேலும் மேலும் வெளிப்படுத்தும்; நன்கு புரிந்து கொண்டு இலக்கிய இன்பம் நுகர வழிசெய்யும்.

5. சங்க இலக்கியத்தில் உரு

உருக்காட்சி (Imagery) என்ற சொல் உளநூலுக்கும் இலக்கிய வியலுக்கும் பொதுவானது, முன்னையதொன்றை நினைவிற்கொண்டு வரும் மன உருவகமே உளவியலில் வருவது. இந்தியநாட்டைப் பற்றி அமெரிக்கர்கள் அறிவன, கேள்விப்படுவன, உணர்வன எல்லாம் சேர்ந்து, இந்தியாவைப்பற்றிய ஓர் உருவை (Image) அமெரிக்கர் மனத்தில் தோற்றுவிக்கின்றது. இலக்கியத்தில் உருக்காட்சி என்பது ஐம்புல அனுபவமாகும். காட்சி, கேள்வி, சுவை, முகர்தல், உற்றறிதல் என்ற ஐம்புலவுணர்வுக்கும் உறுவன அனைத்தும் 'உரு'க் காட்சியாகும். கண்ணாற் கண்டதுபோல் காதாற் கேட்டது போல் மூக்கால் முகர்ந்ததுபோல் நாவாற் சுவைத்ததுபோல் உற்று அறிந்தது போல் சொற் சித்திரங்களாகத் தீட்டினால் அங்கு ஒரு காட்சி உருவாகும். வெறும் உவமையும், உருவகமும் மட்டும் உருக்காட்சியாகிவிடா. ஓர் அடைமொழி கூட உருக்காட்சியை விளைவிக்கலாம். 'செந்தார்ப் பைங்கிளி' என்றால் செம்மை, பசுமை ஆகிய அடைமொழிகள் முரண்பட அமைந்து கிளிக் காட்சியை உருவாக்கி விடுகின்றன. ஒரு கோடிட்டுக் காட்டியே பொருள் இதுவென உணர்த்திவிடும் கைவல்ல ஓவியன் போல, இவர்கள் உருக்காட்சியைப் படைக்கின்றனர். தட்ப வெப்ப நிலைகளை உணர்கிற உரு; இயக்க

முணர்த்தும் உரு (Thermal and Kinesthetic) என இவ்வாறு பற்பல உட்பிரிவுகள் கூறுவர். ஐம்புல உருக்களோடு 'மனவுரு' ஒன்றுகூட்டி, ஆறு உருக்கள் அமையும் என்பதே அடிப்படையாகும்.

மெய்ப்பாடு என்ற கோட்பாடும் 'சொல் கேட்டார்க்குப் பொருள் கண் கூடாதல்' என்ற பேராசிரியர் விளக்கமும், இவ்வுருக் காட்சிக்கும் மெய்ப்பாட்டிற்கும் உள்ள ஒற்றுமையை உணர்த்தும்.

பெருமையும் சிறுமையும் மெய்ப்பாடு எட்டன்
வழிமருங்கு அறியத் தோன்றும் என்ப' (1240)

உவமை கூறுதலுக்கும் மெய்ப்பாட்டுச் சுவைக்கும் உள்ள தொடர்பை இவ்வாறு தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிருர். சிறியதற்குப் பெரியதை உவமை கூறுமடத்தும் பெரியதற்குச் சிறியதை உவமை கூறுமிடத்தும் எண்வகை மெய்ப்பாடு காரணமாக அவை தோன்றும். சுவையை வெளிப்படுத்தும் காரணத்தால் இவ்வாறு அமையும். மேலும் தொல்காப்பியம் வினை, பயன், மெய், உரு என உவமையை வகைப்படுத்துவதும் இப்புலன்களும் மனமும் பற்றிய உருக்களை ஏற்படுத்தவல்ல நிலைக் களன்களே ஆகும். இளம்பூரணர் "எனவே கட்புலம் அல்லாதனவும் உள என்ற வாரும். அவை செவிப்புலனுனும் நாவினுனும் மூக்கினுனும் மெய்யினுனும் மனத்தினுனும் அறியப் படுவன," என விளக்குமிடம் அவரது நுட்பத்திறனைக் காட்டுகிறது. அவர் கருத்துப்படி கட்புலன் உருவே (Visual Image) தலைமை-யானது; பெரும்பான்மையானதுமாகும். எதனையும் கண்ணெதிரே காட்டுவதுபோல், ஓவியமாகப் படைக்கவேண்டும் என்றுதானே அனைவரும் விரும்புகின்றனர். கட்புல உருவை இவ்வாறு இளம்பூர-ணர் வகைப்படுத்துவார்: "அவற்றுள், கட்புலனுகியவற்றுள் வினையாவது நீட்டல், முடக்கல், விரித்தல், குவித்தல் முதலாயின. பயனுவது நன்மையாகவும் தீமையாகவும் பயப்பன. வடிவாவது வட்டம் சதுரம் கோணம் முதலாயின. நிறமாவன வெண்மை, பொன்மை முதலாயின."

"இனிச் செவிப்புலனுவது ஓசை. நாவினுன் அறியப்படுவது கைப்பு, கார்ப்பு முதலிய சுவை. மெய்யினுன் அறியப்படுவது வெம்மை, தண்மை முதலாயின. மூக்கால் அறியப்படுவன நன்-ருற்றம், தீநாற்றம். மனத்தால் அறியப்படுவன இன்ப துன்பம் முதலியன." இளம்பூரணர் தரும் விளக்கப்படியே இன்றைய மேனுட்-டறிஞரும் விளக்குதல் ஒப்பிடற்பாலதாகும். ஐம்புல உணர்வுகளால்

அறிவனவற்றைக் கவிதையில் கற்பனை உருவாகக் காண்பதுதான் 'உருக்காட்சி' ஆகிறது.

எடுத்துக்காட்டு :

எஃகு உற்று

இருவேறு ஆகிய தெரிதரு வனப்பின்
மாவின் நறுவடி போலக் காண்தொறும்
மேவல் தண்டா மகிழ்நோக்கு உண்கண் (அகம் :29)

அரிவாள் மணையினுல் வெட்டினுல் மாவடுவில் உள்ள விழி போன்ற விதைப்பகுதி கருத்துவிடும் என்பது நமக்கு முன்பே தெரிந்துளது. இப்பாடலில் இவ்வுவமை முன்னைய காட்சி நினைவைக் கொண்டுவர, கண்களின் வடிவ, நிற அழகில் ஈடுபட்டு மகிழ முடிகின்றது. இங்ஙனம் 'உரு' வாகி, மகிழ்ச்சி தரும், முருகுணர்ச்சி யோடு கூடிய உவமை, உருவகம், தொடர், அடைமொழி, சொற் சித்திரம், அணி போல்வனவெல்லாம் 'உருக்காட்சி' ஆகும் நிலையை எய்தும்.

''தம்மில் இருந்து தமதுபாத்து உண்டற்றால்
அம்மா அரிவை முயக்கு'' (1107)

இக் குறளில் வரும் உவமை ஐம்புலன்களால் உணரப்பட்ட தன்று. தமது வீட்டிலிருந்து தாமே தேடிய செல்வத்தைப் பகுத் துண்ணும் போது ஏற்படும் இன்பம் காதலியைத் தழுவிக்கொள் ளும் இன்பத்திற்கு உவமை கூறப்பட்டுள்ளது. இவ் இன்பம் மனத் தினுல் அறியப்படுவதேயன்றி ஐம்புலன்களால் அறியப்படுவதன்று. ''கவிஞன் உருக்காட்சியைப் படைப்பதற்கு ஆகுபெயர் அல்லது இலக்கணையிலிருந்து (Metonymy) மோனைவரை, உவமை முதல் பொருளுடன் இசைந்த ஓசைவரை (Onomatopoeia); உட்பொருள மைந்த சொல்லாட்சி முதல் உருவகம் வரை இந்நூலில் விவாதிக்கப் பட்ட எல்லா இலக்கிய உத்திகளையும் பயன்படுத்துவான் என்பது தெளிவு'', என்று ஜேம்சு குருசர் குறிப்பிடுகிறுர்.[10] பாலைவனத்தை வருணிக்கும் மாமூலனுர், கோடையில் பூக்கும் முருங்கைகளைக் கண்ணெதிரே கொணர்கின்றுர். எல்லா முருங்கைகளுமே

[10] James R Kreuzer, Elements of poetry. The Macmillan Company New york, 1971—P:124

பூத்து எங்கு பார்த்தாலும் வெண்ணிறமாக, முருங்கைப் பூக்கள் சூறைக் காற்றால் வீசப்பட்டுச் சிதைந்து கடல் அலை நுரைபோலக் காட்சியளிக்கின்றன.

அலங்கு சினை

நாரில் முருங்கை நவிரல் வான்பூச்
சூரலம் கடுவளி எடுப்ப, ஆருற்று
உடைதிரைப் பிதிர்வின் பொங்கி முன்
கடல் போல் தோன்றல, காடிறந் தோரே'' (அகம் : 1)

இதிற் காட்சியும் வினையடிப்படையும் கலந்து, ''உரு'வாகி யுளது. வெட்கம் எப்படி வரும் என்பதைக் காட்டும் ஒரு பாட்டு:

''எம்முள் எம்முள் மெய்ம் மறைபு ஒடுங்கி'' (48)

எப்படி மகளை இணைபிரியாமல் காத்திருக்கலாம் என்று தாய் சிந்திக்கிறாள் என்பதை ஒரு பாட்டுக் கூறும்.

''செல்வுழிச் செல்வுழி மெய்ந்நிழல் போல,
ஆடுவழி ஆடுவழி அகலேன் மன்னே'' (49)

என்ற அகப்பாடல்களில் மெய்ப்பாட்டுடன் கூடிய 'உரு' வைக் காண்கிறோம்.

திரும்பத் திரும்பவரும் உவமை, அடைமொழி போன்றவற்றில் உருவாவனவே சிறந்த 'உருக்காட்சி' (Imagery) என்ற பெயருக்குப் பொருந்தியனவாயுள்ளன. ஒரே உவமையை, அது எவ்வளவு அழுத்தம் பெறக் கூறப்பட்டிருப்பினும், உருக்காட்சி என்பதில் அத்துணைச் சிறப்பின்று. ஒரே உவமையைத் தொடர்ந்து கூறுவதாலோ உவமைகளை அடுக்கி ஒன்றைக் காட்சிப் படுத்த முயல்வதாலோ உருக்கள் அமைதலே சிறப்பாகும்.

''நின்னே போலும் மஞ்ஞை ஆல,
நன்னுதல் நாறும் முல்லை மலர,
நின்னே போல மாமருண்டு நோக்க
நின்னே உள்ளி வந்தனென்-
நன்னுதல் அரிவை! காரினும் விரைந்தே'' (ஐங்:492)

தலைவியின்சாயலழகுபோற் காட்சிதரும் மயில் (காட்சி); நன்னுதல் போல் மணக்கும் முல்லைமலர்கள் (முகர்தல்); மருட்சிப் பார்வை போன்ற மான்கண்(காட்சி) இவற்றைக் கண்டு நின்னே உள்ளி வந்தேன் என்பதால் தலைவியின்தோற்றம் கட்புலனுக்க முயலப்படுகிறது. உவமைகளை அடுக்கியதால் 'உரு' அழுத்தம் பெறுகிறது.

''முயப்பிடிச் செவியின் அன்ன பாசடை
கயக்கணக் கொக்கின் அன்ன கூம்புமுகை
கணைக்கால், ஆம்பல் அமிழ்துநாறு தண்போது
குணக்குத் தோன்றும் வெள்ளியின் இருள்கெட விரியும்
கயற்கணம் கலித்த பொய்கை ஊர!'' (நற்: 230)

பெண்யானையின் காதுகள் போன்ற பசிய இலைப்பரப்பிடையே, கொக்குக் கூட்டம் போலஇருந்த ஆம்பல்(வெள்ளல்லி) மொட்டுகள், தேன் மணக்கும் மொக்குகள் விரிந்து, கீழ்த்திசையில் விளங்கும் 'வெள்ளி'போல் மலர்ந்தன என உவமை பலவும் நிரல்படவந்து ,அல்லிக்குளத்தை'க் காட்சிப் படுத்துகின்றன. அல்லிக்குளம் பற்றிய பல உவமைகள் இணைந்துநின்று, அதைக் காட்சிப் படுத்த முயல்கின்றன.

''தோள்நலம் உண்டு துறக்கப்பட்டோர்
வேள்நீர் உண்ட குடைஓரன்னர்.
நல்குநர் புரிந்து நலன்உணப் பட்டோர்
அல்குநர் போகிய ஊர் ஓரன்னர்.
கூடினர் புரிந்து குணன்உணப் பட்டோர்
சூடினர் இட்ட பூ ஓரன்னர். (கலி:)

தலைவனால் அனுபவிக்கப்பெற்றுத் துறக்கப்பட்டவள், பதனீர் குடித்தெறிந்த ஓலைக்குடைபோலவும் மக்கள் நீங்கிய ஊர் போலவும் சூடியபின் தூக்கியெறிந்த பூப்போலவும் ஆயினாள். இங்ஙனம் ஒரு பொருள் பற்றிய உவமைகள் பல தொடர்ந்து வந்ததனால் கைவிடப் பட்டாளின் அவலநிலை மனக்காட்சிக்கு உணர்த்தப்படுகிறது.

இவ்வாறு உருக்காட்சி என்பது, மனத்தில் அழுத்தமாக ஏதேனும் ஓர் 'உரு'வை அமைக்கவேண்டும். வெறும் உவமைகள், உருவகங்கள் உருக்காட்சி ஆகிவிடா. தலைவனைக் கூடிப் பிரிந்த பெண்

சூடிப் போட்ட பூப்போல ஆயினள் என்பதால், பெண்ணின் பேரவலம் நம் மனத்திற்கு அழுத்தமாக உணர்த்தப்படுகிறது. சூடித்துப் போட்ட ஓலைக்குடை, மக்கள் போன ஊர், சூடி எறிந்த பூ இவற்றைப் பார்க்கும் போதெல்லாம், துய்த்துக் கைவிடப்பட்ட பெண் காட்சியளிக்கிறாள்! ஒன்றற்கு மூன்றுவமை வந்ததால் 'உரு' உருப்பெற்றது. உருக்காட்சிக் கல்வி இலக்கிய இன்பம் நல்குவது.

6. சங்க இலக்கியத்தில் படிமம்

படிமம் (Symbol)என்பது ஏதேனும் ஒன்று பிறிதொன்றிற்காக நிற்பது; பிறிதொன்றைப் பிரதிபலிப்பது; பிறிதொன்றை உட்கருத்தாய் உணர்த்துவது. குறியீடுகள் அல்லது படிமங்கள் பயன்படுமிடம் வாழ்க்கையில் எத்தனையோ உண்டு. அளவைநூல், கணக்கு, நுண்கலைகள், சமயம் எல்லாவற்றிலும் அது உண்டு. நம் கொடியின் சின்னத்தில், கல்லூரிச் சின்னத்தில் எல்லாம் கூட இப் படிமங்கள் அல்லது குறியீடுகள் உண்டு. கவிதையிலும் படிமம் உண்டு. அதனை ஒரு கொள்கையாக, இயக்கமாகக் குறிப்பிடுவர்.

சமயத்துறையில் சிலுவை, திருநீறு, திருமண் என்பன சின்னங்களாகப் போற்றப்படுகின்றன. இவை தொன்றுதொட்டு வருவதால், எல்லோருக்கும் உடனே பொருள் விளங்குவன. பாடலில் அல்லது சமயத்தில் வரும் புலன் கடந்த நுண்மைகளை, அல்லது உண்மைகளை, மெய்ப்பொருள் கூறுகளைக் குறியீட்டுச் சொற்கள் விளக்க முயல்கின்றன என்பர். சிந்திக்கப் பெற்ற, விரும்பப்பட்ட ஏதாவது கருத்து வடிவத்திற்கு விளக்கம் தரவோ, புலன்களின் உணர்வுகட்குக் கொண்டு வரவோ, வேண்டுமென்று செய்யப்படும் மனத்தின் மொழிபெயர்ப்பே படிமம் என்றும் சிலர் கருதுவர். "தொடர் உருவகம் (allegory) என்பது நுண்பொருள் கருத்துகளை மொழிச் சித்திரமாகப் பெயர்த்தெழுதுவது," என்பார் காலரிட்சு அவர்கள்.[11] இப் படிமம் நுண்பொருளைப் பருப்பொருளாக்கிக் காட்ட முயலும்; ஐம்புலன்களைக் கடந்ததை ஐம்புல உணர்வுகட்குள் கொண்டு வர முயலும். முற்காலப் புலவர்கள் எல்லோருக்கும் புரியும் படியான மரபுப்படிமங்களைப் பயன்படுத்தினர். சங்க இலக்கியத்தில் முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல், பாலை என்ற மலர்ப்படிமங்கள் முறையே

---

[11]. Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, London, 1961, p.193.

கற்பு, களவு, ஊடல், இரக்கம், பிரிவு பற்றிய உரிப்பொருள்களை விளக்குவனவாயின. இக்காலப் புதுக் கவிஞர்கள் பயன்படுத்துவன தனிப் படிமங்களாய், எல்லோருக்கும் விளங்காதனவாய் உள்ளன.

இவை இரண்டும் (Private symbolism and traditional symbolism) தவிரப் பிறிதொருவகையும் 'இயல்பான படிமங்களாய்' (Natural symbolism) உள்ளன என்பர். அமெரிக்கக் கவிஞர் பிராஸ்டு (Frost) 'நான் உறங்குமுன் பலகல்தொலைவு போகவேண்டியிருக்கிறது' (Miles to go before I sleep) என்று பாடும்போது உறக்கம் என்பது இறப்பையும் பயணம் என்பது வாழ்வையும் குறிக்கின்றன என எல்லோரும் எளிதில் புரிந்து கொள்வர். இத்தகைய இயல்புப் படிமங்களும் தமிழில் கணக்கற்றனவாய்க் காலந்தோறும் வெளிப்படுத்தப் பட்டுள்ளன. தனிப்படிமங்கள் இப்போது புதுக் கவிஞர்களால் மட்டுமே எழுதப்படுகின்றன. அவற்றிலும் மரபு அல்லது இயல்புப் படிமங்களின் சாயல் கலந்து கலந்து அமைகின்றது.

இப் படிமங்களை ஐயத்திற்கு இடமின்றிப் புரிந்துகொள்ள வழிதுறைகள் என எதுவுமில்லை; ஒரு பாடலைத் திரும்பத் திரும்பப் படித்து உணரப்படும். அப்பாடலில் படிமம் இருந்தால், அப் பொருளானது, பிற திறன்கள், அணிகள் அனைத்துடன் ஒருங்கிணைந்து, பாடலின் மொத்தப் பொருளைச் சிறப்புறச் செய்யும். படிமத்தில் குறியீடும் குறிக்கப்படுவதும் என இரண்டு உண்டு. இவையிரண்டிற்குமிடையேயுள்ள பொதுத்தன்மைகள் கூடுதலாக இருந்தால், அது சிறந்த படிமம் ஆகிறது. உருக்காட்சியில் குறியீடு-குறிக்கப்படுவது என்ற வேறுபாடில்லை. அது பெரும்பகுதி உவமை-யுடன் ஒன்றி நிற்கிறது. படிமம் உள்ளுறை உவமத்துடன் ஒன்றிய உறவுடையது.

> ''பூத்த கரும்பின் காய்த்த நெல்லின்
> கழனி ஊரன் மார்பு
> பழனம் ஆகற்க'' (ஐங் : 4)

இம் மருதப்பாட்டில் அழகாகப் பூப்பதன்றிக் காய்த்தறியாத கரும்பு பரத்தையைக் குறிக்கிறது; நெல் காய்த்துப் பயன்தருவதாக-லின் பிள்ளைபெற்றுக் குடியை வளர்க்கும் மனைவியைக் குறிப்பிடு-கிறது. இவை இரண்டும் சமமாகக் கழனிகளில் விளையும் ஊரன் என்பது பரத்தையரையும் மனைவியையும் ஒருபடித்தாகநடத்துபவன் தலைவன் என்பதைக் குறிப்பிடப் பயன்படுகிறது. 'பழனம் ஆகற்க'-

எல்லோரும் பயன்படுத்தும் நீர்நிலைகள் போல், அனைவருக்கும் பொதுவாகாதொழிக எனப் பொருள்படுகிறது.

இங்ஙனம் உள்ளுறை உவமைகள் தோறும் இயல்புப் படிமங்-கள் பலவற்றையே காண்கிறோம். இதனால் சங்கப்பாடல்களில் எருமை, வண்டு என்பன தலைவனையும் தாமரை, கரும்பு என்பன பரத்தையையும் குறிக்கும் படிமங்களாக விளங்குவதைப் பெரும்-பாலும் காணலாம்.

சங்கப்படிமங்கள் பொருள்வளம் மிக்கன; கருத்துச் செழிப்-புடையன. 'முல்லை' என்ற ஒரு படிமம் தலைவனின் சொன்ன சொல் தவறாத தன்மையையும், தலைவியின் சொற்படி நடந்து, ஆற்றியிருக்கும் பான்மையையும் குறிக்கும் 'கற்பு' என்பதன் சின்ன மாக நிற்கும். முல்லை சூடுவது சுமங்கலி என்பதைச் சுட்டும். இல்லற வாழ்வின் மேன்மை அனைத்தையும் முல்லை மலர்களில் காண முடியும். கார் கால வரவை அறிவிக்கும் கடிகாரமுள் முல்லைமொட்டு; காதலன் வரவை அறிவிக்கும் வெண்மணி முல்லைமொட்டு. தலைவி யின் கற்பின் சிறப்பை, தெய்வீகக் காதலை உணர்த்தும் குறியீடு முல்லை. சங்கப் பாடல்களில் பூத்துப் பொலியும் முல்லை மொட்டுகள் கருத்துவளங்கொண்ட படிம மலர்களாய்த் தமிழிலக்கியப் பூங்கா முழுதும் மணம் வீசுகின்றன. ஏனைய அகத்திணை புறத்திணை சார்ந்த மலர்ப்படிமங்களனைத்தும் இதுபோன்ற பொருள் வளத்-தைப் பெற்றுக் காலமெல்லாம் வாடாமலர்களாய் விளங்குகின்றன. பிற்காலத்தில் திருத்தக்க தேவர், சேக்கிழார் போன்ற படிமப் பெரும் புலவர்களைத் தருவதற்கு இச் சங்க இலக்கியப் படிம வளமே காரண-மாகும்.

7. சங்க இலக்கியத்தில் தொன்மை

தொன்மை அல்லது புராணம் என்பது நெடுநாளாக வழங்கி வரும், எல்லோருக்கும் தெரிந்த பழங்கதையைக் குறிக்கும். ஆங்கி-லத்தில் 'மித்து' (Myth) எனப்படுவது கதையமைப்பை (Plot) முன்பு குறித்தது. இச் சொல் இலக்கியத்திற்கும் சமயத்திற்கும் பொது வானதாகும். 'வரன்முறையான அறிவிற்கு எதிரானது' என்றும், 'உள்ளுணர்வால் உருவாவது' என்றும் இதனை விளக்குவர்.

சமயம், நாட்டுப்புறப்பாடல், மானிடவியல், சமுதாயவியல், உளவியல் பகுப்பாய்வு, நுண்கலைகளில் எல்லாம் இன்று திறனாய்வு நோக்கில் இச்சொல் அடிக்கடி பயன்படுத்தப்படுகிறது. வரலாற்றுக்கும் அறிவியலுக்கும் உண்மைக்கும் அப்பாற்பட்டதே 'மித்து' எனக் கருதுவர். தொன்றுதொட்டுச் சமயச் சடங்குகளுடன் இந்த 'மித்துக்' கதைகள் இணைந்து, வளர்ந்து வருவதாகக் கூறுவர். ஒன்றைக் கதையாக்கி, நம்பமுடியாத கூறுகளை உள்ளடக்கிக் கூறி விட்டால் அது 'மித்து' வடிவம் பெறும். ஆனால் அதன் ஆசிரியர் பெயர் அறியப்படுவதில்லை. அக் கதைகளை ஒரு கூட்டத்தார் அல்லது சமுதாயத்தார் முழுவதும் அறிந்திருப்பர். அதே நேரத்தில் இம் 'மித்து'களை ஒருவராகப் படைக்கவோ, வழக்காற்றில் கொண்டு வரவோ, நம்பவைக்கவோ முடியாது. யார்யாரோ அக் கதைக்கு உருக் கொடுக்கிறார்கள்; எப்படியோ மக்கள் அதை நம்பவும் வழங்கவும் தலைப்படுகிறார்கள்.

நாம் நுண்பொருள்களை உணரமுடியாது. அவற்றைக் கதைவடிவாக்கிப் பருப்பொருள்போல் உணர்த்தவேண்டியுளது. விளக்க முடியாதவற்றை விளக்குவதற்கு, மெய்ப்பொருள் உண்மைகளை எடுத்துக்காட்டுவதற்கு, நுண்கருத்துகளுக்குக் கதைவடிவம் தந்து புரியவைப்பதற்கு இவை பயன்படுவன. அடிமனச் சிதறல்களையும் கனவுலக நிகழ்வுகளையும்கொண்டு உருவாகும் 'மித்து'களின் அமைப்பும் பொருளும் பின்னிப்பிணைந்து காணப்படும். ஒரு குழுவினர் வழங்கும் மித்துகளைக்கொண்டு, அவர்களின் பண்பாட்டைக் கணிக்கமுடியும். கிரேக்கமொழியில் இத் தொன்மைச் செல்வம் அதிகம்; வடமொழியிலும் மிகுதி. இத் தொன்மை கதைகளாக வழங்கி, விளங்காத கருத்துகளை விளங்கவைக்கும் பான்மை ஒரு–புறம்; மற்றொருபுறம் உத்திகளாகி உருக்காட்சி, படிமம்போல-இலக்கியத்தில் குறியீடாய் நின்று பயன்படுதல் என இரண்டு பயனுடையன. அருந்ததி பற்றிய புராணக் கதைகள் பலவுண்டு; அவற்றின்மூலம் அருந்ததி கற்புக்கரசியாகப் போற்றப்படுகிறாள். இன்று அருந்ததி கதை இடம்பெறும் 'தாருகவனத்து இருடிகள் கதை' எதையும் அறியாதார்கூடக் 'கற்பிற்கு அருந்ததி' என உணர்கின்றனர். திருமணநாளில் 'அம்மி மிதித்து, அருந்ததி பார்த்தல்' என்ற சடங்குடனும் இது தொடர்புடையது. தமிழில் 'வடமீன் புரையும் கற்பு' என்றும் 'சாலி ஒருமீன் தகையாள்' என்–றும் இவ் அருந்ததி ஒரு விண்மீனாக உரைக்கப்படுகிறாள். இலக்கி–யத்தில் ஒரு பெண்ணைக் கற்புக்கு அரசி என்றும் கணவன் வழி நடப்-

பவள் என்றும் இல்லறவாழ்வுக்கு ஏற்றவள் என்றும் கூறவேண்டி-யிருந்தால் 'அருந்ததி போன்ருள்' என உவமையாகவோ; 'அருந்ததி' என்று உருவகமாகவோ கூறிவிட்டால் போதும். இங்ஙனம் இத் தொன்மை முன்னையவற்றுடன் தொடர்புடையதாக இருக்கிறது.

வரலாற்று, உண்மை நிகழ்ச்சிகள்தான் சிறிது சிறிதாகத் தொன்மை உருப்பெறுகின்றன. கண்ணகியின் கதை தொன்மை ஆவதை - நம்பமுடியாத கூறுகள் பலகொண்ட கற்பனைக்கதை ஆவதை - அடிமன உணர்வுகள் பலவற்றை விளக்கும் உயரிய கதைக்கருவாவதை நாம் சிலப்பதிகாரத்தில் காண்கிருேம். சிலர் கிரேக்கத்தில் ஹோமரின் காப்பியங்களில் இடம்பெறுவன மட்டுமே 'மித்து'கள் என்பர்; சிலர் வடமொழிப் புராண இதிகாசங்கள் மட்-டுமே – பாரத இராமாயணக் கதைகளே 'மித்து'களாகும் என்பர். மற்றும் சிலர் பழங்காலத்தில் மட்டுமே தொன்மைக் கதைகளெல் லாம் உண்டு; இன்று இல்லை என்பர். பிறர் சிலர் இன்று நாம் செய்தித்தாட்களில் அன்ருடம் படிக்கும் பலசெய்திகள் 'மித்து'களா-கவே வெளிவருகின்றன என்றும் 'குடியாட்சி', 'சமநிலை', 'சோஷ-லிசம்' என்பன பல இன்றைய 'மித்து'களே என்றும் கூறி, முன்னைய கருத்தை மறுப்பர். 'இலக்கியக் கொள்கை' நூலில் ''மித்து என்பது கவிதையைப்போல ஒருவகையான உண்மை; அல்லது உண்மைக்குச் சமமானது; அறிவியலும் வரலாறும் கூறும் உண்மைக்குப் போட்டியானது அன்று; அதற்குத் துணையானது,'' எனக் குறிப்பிடப்படும் விளக்கம் பாராட்டத்தக்கதாகும்.

தமிழில் வழங்கும் 'மித்து'களை இருவகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று வடமொழியிலிருந்து வந்து வழங்குவது; மற்றது தமிழ்மொழி யில் மட்டுமே வழங்குவது. சில தொன்மைகள் இவ் இரண்டின் கலப்-புடையவை. தொல்காப்பியர் 'தொன்மை' என ஒரு வனப்புக் கூறு கின்ருர். அதில் அவர் நெடுங்காலமாகப் பலராலும் கூறப்பட்டு வரும் புகழ்பெற்ற பழங்கதைகளின் மேல் வரும் இலக்கியம் என இலக்கணம் கூறுகின்ருர். உரையாசிரியர்கள் இராமகதை, பாண்டவ சரிதம் போல்வன என்றும் அவற்றைப்பற்றிய செய்யுட்கள் என்-றும் சிலப்பதிகாரமும் அதன்பாற்படுமென்றும் எடுத்துக்காட்டியுள்ள னர். கிரேக்க, வடமொழிகளிற்போலத் தமிழிற் தொன்மைச் செல்வம் இல்லை. அவை எல்லையற்ற பரப்புடையன; கணக்கற்ற இழையுடையன. அம்மொழி இலக்கியங்களிற் பெரும்பகுதியை ஆட்-

கொண்டிருப்பன. தமிழில் முருகன் கதை ஒன்றே தொன்மையாக-வுளது. அதிலும் வடமொழிக் கதைக்கலப்பு ஏற்பட்டு விட்டது. கண்ணகி கதை தொன்மை நோக்கிய வளர்ச்சி பெற்றுளது. மற்ற படி தமிழில் வழங்கும் தொன்மைகள் மிகச்சிலவே.

முருகன் - தொன்மை

அசுரரை அழித்ததும் சூரனை வென்றதும் தெய்வயானை கணவன் என்பதும் வள்ளியை மணந்ததும் தேவசேனாதிபதி என்பதும் தேவர் துயர்தீர்த்ததும் கொற்றவை சிறுவன் என்பதும் அவன் கொடி, மாலை, ஊர்தி போல்வனவும் விரிவாகப் பல தொகைப் பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ளன.

ஒரு பெண்ணுக்கு வரும் துன்பம் அல்லது மெலிவு (காதல் தொடர்பானதாக இருந்தால்) இன்னகாரணம் என்று அறிய முடியா' நிலையில் வேலனைக் கேட்பர். அவன் 'இது முருகனால் வந்துற்றது, என்பான். முருகனுக்கு வெறியாட்டெடுத்து, வழிபட்டால் இது தீரும் என்பான். இவ்வாறு முருக வழிபாட்டில் வெறியாட்டுடன் இத் தொன்மை தொடர்புடையதாய் மக்களிடையே முன்னாளில் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது.

யானை சினங்கொண்டு பேராற்றலுடன் பொருத சிறப்பை, "முருகு உறழ் முன்பொடு கடுஞ்சினம் செருக்கிப், பொருத யானை" (நற் : 225) என்று புனைகின்றனர்.

ஒரு சேரமன்னன் சீற்றத்திற்கு ஆளான நாடு, பெரிய காடாகி அழிவுற்று ஒழிந்தது. அது முருகன் சினங்கொண்டழித்த ஊர் போலாயிற்று :

> "காடுறு கடுநெறி ஆக மன்னிய
> முருகு உடன்று கறுத்த கலிஅழிமூதூர்" (பதிற்று : 26)

முருகனைப் போல் போரிடும் திறன் எனல் :

> "முருகன் நற்போர் நெடுவேள் ஆவி" (அகம் : 1)

தலைவன் முருகனைப் போல் மாலையணிந்திருந்தான் எனல் :

> "முருகு முரண்கொள்ளும் தேம்பாய்கண்ணி" (அகம் : 28)
> "முருகு முரண்கொள்ளும் உருவக்கண்ணியை" (அகம்:288)

சீற்றம் முருகனுடையதைப் போன்றது எனல் ;

"முருகன் அன்ன சீற்றத்துக் கடுந்திறல்" (அகம் : 158)
"முருகற் சீற்றத்து உருகெழு குரிசில்" (புறம்: 16)

படைவீரர்கள் முருகனுடைய படைவீரர்கள் போன்றுர் எனல் :

"சூர்நவை முருகன் சுற்றத் தன்னநின்
கூர்நல் அம்பின் கொடுவில் கூளியர்" (புறம் : 23)

முன்னிய முடித்தலில் முருகனை ஒத்தல் ;

"முருகொத் தீயே முன்னியது முடித்தலின்" (புறம் : 56)

முருகனைப் போல் படையெடுத்தல் :

"விரிகடல் வியன்தானையொடு
முருகுறழப் பகைத்தலைச் சென்று" (மதுரை : 180-81)

முருகனைப் போல ஒப்பனைசெய்த அழகு :

"முருகு இயன்றன்ன உருவினை ஆகி" (மதுரை : 724)

வள்ளியைப் போன்ற தலைவியின் அழகு :

"முருகு புணர்ந்து இயன்ற வள்ளிபோலநின்
உருவுகண் எறிப்ப நோக்கல் ஆற்றலெனே" (நற்: 82)

சங்க இலக்கியம் முழுவதும் முருகன் கதைப் பகுதிகளும்,முருகனுக்கு வெறியாடும் சடங்கு முறைகளும் ஆங்காங்கு சிறப்பாகக் குறிஞ்சித்திணைப் பாக்களில் இடம் பெற்றிருப்பினும் முன்னே எடுத்துக் காட்டியிருப்பதுபோல அழகுக்கு, ஆற்றலுக்கு, சீற்றத்துக்குமுருகனை உவமையாக்கியிருக்கும் இடங்கள் பலவாகும். கற்புக்கு அருந்ததி போல், திருவுக்கு இலக்குமி போல், அழகுக்கும் ஆற்றலுக்கும் முருகன் இடம் பெறுகின்றுன்.

பரிபாடலில் மிகுதியான புராண மரபுச் செய்திகளை நாம்காண்கிறேம். கலித்தொகையிலும் புராணச் செய்திகள் மிகுதி. இவ்விரு நூல்களிலும் உலக வழக்கு, வடசொற் கலப்பு மிகுதியாக இருப்பதுபோலபுராணமரபுச் செய்திகளும் மிகுதியாக இருப்பது, இவை நடைமுறை உலக வழக்கைக் கொண்டமைந்தன என்பதை வலியுறுத்தும். கலித்தொகையில் இயற்கைப் புனைவில் இத் தொன்மை உவமையாய் வந்து அழகுறுத்துகின்றது:

''ஒருகுழை ஒருவன்போல் இணர்சேர்ந்த மராஅமும்
பருதிஅம் செல்வன்போல் நனைஊழ்த்த செருந்தியும்
மீன்ஏற்றுக் கொடியோன்போல் மிஞிறார்க்கும் காஞ்சியும்
ஏனோன்போல் நிறங்கிளர்பு கஞலிய ஞாழலும்
ஆனேற்றுக் கொடியோன்போல் எதிரிய இலவமும் ஆங்கு
தீதுதீர் சிறப்பின் ஐவர்கள் நிலைபோல
போதவிழ் மரத்தொடு பொருகரை கவின்பெற
நோதக வந்தன்றால் இளவேனில் மேதக' (கலி:26)

இதன்கண் ஒவ்வொரு மரத்திற்கும் நிறம்பற்றி ஒவ்வொரு கடவுள் உவமை கூறப்பட்டுள்ளார். தமிழர்கட்கு நிறம்பற்றிய கடவுள் காட்சியும் மரம் முதலிய இயற்கைக்கும் கடவுளர்க்கும் இடையே அவர்கள் கண்ட ஒற்றுமை உணர்வும் இவற்றால் புலனாகும். பலராமனைப் போல வெண்கடம்பு, சூரியனைப் போன்ற செருந்தி, காமனைப் போன்ற காஞ்சி, சாமனைப் போல ஞாழல், சிவனைப் போன்ற இலவம் என்று கூறப்பட்டுள்ளது.

அரக்கு மாளிகைக்குள்ளே பாண்டவர்களிருக்கச் சூழ்ச்சியாலே அதற்குத் தீயிட்டான் துரியோதனன். வீமசேனன் அரக்கில்லை அழித்துத் தன் உடன்பிறந்தார், சுற்றத்தைக் காபாற்றித் தப்பித்து வெளியேறினன். இப் புராணச் செய்தி, நெருப்பு முற்றிய மூங்கிற்காட்டைவிட்டுக் குழுவோடு தப்பித்து வெளியேறும் களிற்றுக்கு உவமைகூறப்பட்டுள்ளது. (கலி: 25)

சில இடங்களில் இத் தொன்மை, இயற்கைப் புனைவிற்கு உவமையாவதோடமையாது, உள்ளுறை பொருளுக்கும் நிலைக்களமாகஉதவுகிறது.

''இமையவில் வாங்கிய ஈர்ஞ்சடை அந்தணன்
உமையமர்ந்துஉயர்மலை இருந்தன னாக,
ஐயிரு தலையின் அரக்கர் கோமான்
தொடிப்பொலி தடக்கையின் கீழ்புகுத்து அம்மலை
எடுக்கல் செல்லாது உழப்பவன் போல-
உறுபுலி உருஏய்ப்பப் பூத்த வேங்கையைக்

கறுவுகொண்டு அதன்முதல் குத்திய மதயானை
நீடிரு விடரகம் சிலம்பக் கூய்த்தன்
கோடு புய்க்கல்லாது உழக்கும் நாடகேள்! (கலி : 38)

வேங்கையைப் புலி என எண்ணிக் குத்திய யானை, தன் கொம்பைப் பறித்தெடுக்க மாட்டாது பிளிறுகின்றது. இராவணன் உமையுடன் இமையத்தில் இறைவனிருக்க, அதை எடுக்க முயன்று, பின்பு அதை எடுக்கவும் மாட்டாமல் கீழே வைக்கவும் இயலாமல் துன்புற்றது இவ்இயற்கைக் காட்சிக்கு உவமையாக்கப்பட்டுள்ளது. தலைவன் களவொழுக்கத்தில் ஈடுபட்டு, அதைத் தொடர்ந்து மேற்கொள்ளவும்முடியாமல் அதனை விடுத்துத் திருமணம் செய்துகொள்ளவும் முயலாமல் துன்புறும் காட்சி இங்கு உள்ளுறை பொருளாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

சங்க இலக்கியத்தில் அகலிகை கதை, இரதி காமன் கதை, இராமாயண பாரதக் கதைகள், சகரர் கடல் அகழ்ந்தகதை போன்ற பல தொன்மைகள் வடமொழியினின்றும் ஏற்கப்பட்டுள்ளன.

திருமாவுண்ணி கதை, கொல்லிப் பாவை கதைபோல்பவை தமிழகத்திற்கே உரிய தொன்மை மரபுக் கதைகளாகும்.

இந்திரன் கதை, சிபிகதை, சிவன்கதை, திருமால்கதை, பலராமன்கதை போல்வன பல முற்றிலும் வடமொழிக்கே உரியன என்று கூற முடியாதனவாய்த் தமிழ்த் தொன்மைக் கதைகளில் இடம் பெற்றுள்ளன.

முருகன் கதையில் பெரும்பகுதி தமிழ்த் தொன்மை மரபே உளது. சிறு பகுதி வடமொழித் தாக்கமும் உண்டு. ஒருகாலத்தில் கிரேக்கர்களுக்கு ஹோமர் கூறிய கதைகளும் வடநாட்டவர்க்கு இராமாயண பாரதக்கதைகளும் எந்த அளவு சமுதாய, இலக்கிய, நாகரிகச் சமய அடிப்படையாய் விளங்கினவோ, அந்தஅளவு தமிழர்களுக்கு முருகன் கதைகள் அடிப்படை நிலைக்களனாக விளங்கின என எண்ண இடமுளது. முருகனின் வள்ளி திருமணக் கதை, அகத்திணை இலக்கிய மரபு எங்ஙனம் தோன்றி வளர்ந்தது என்பதை விளக்குகிறது. தமிழ் மக்களின் சமய வழிபாட்டு வளர்ச்சியிலும் முருகன் முக்கிய இடம் பெறுகிறான்.

காப்பியங்களுள் தொன்மைக்குப் பேரிடம் உண்டு. தொன்மை உருப்பெறும் கதைகளே காப்பியக் கருவாகத்தக்கன என்ற கருத்தும் உண்டு. முற்றிலும் தன்னுணர்ச்சிப் பாவடிவங்களைக் கொண்ட சங்கப் பாடல்கள், இத் தொன்மையை அழகோடு, அளவுடன் பயன் படுத்திக் கொண்டுள்ள நிறையும் முறையும் தெளிவாக ஆராய்ந்தறியத்தக்கன. சங்கப் பாடல்களின் செவ்வியல்நெறி சார்ந்த புனைவே இன்று நமக்குத் 'தொன்மை' அல்லது மித்து ஆக விளங்குகிறது எனிலும் தவறாகாது.

சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு

நான்காம் பகுதி

இலக்கியக் கொள்கை ஒப்பீடு

1. அலங்காரக் கோட்பாடு

வடமொழியில் இலக்கிய நலன் கருதும் அனைத்துக் கோட்பாடுகளுக்கும் 'அலங்கார சாத்திரம்' அல்லது 'சாகித்திய சாத்திரம்' என்ற பொதுப்பெயர் உண்டு. ஆனால்,இங்கு இரசம்,தொனி முதலிய கோட்பாடுகளின் நீங்கிய அணி இலக்கணத்தையே 'அலங்காரக் கோட்பாடு' என்று குறிக்கப்படுகிறது.

'அலங்கார சாத்திரம்' என்பது பலபிரிவுகளை உள்ளடக்கியது. காப்பியங்களின் இலக்கணம் (காவியலட்சணம்), ரீதி (நடை), அலங்காரம் (சப்தாலங்காரமும் அர்த்தாலங்காரமும்), குணங்கள், குற்றங்கள் (தோஷங்கள்), சொற்பொருள் (சப்தவிருத்தி), சுவைகள் (இரசங்கள்), நாயக நாயகியர் பண்பு நலன்கள், நாடக (ரூபக) வகைகள், பிற அணிநலன்கள் என இவையாவும் அலங்கார சாத்திரப் பகுதிகளாகும். இவற்றுள் அலங்காரம், இரசம், ரீதி, தொனி என்பன நான்குமே தலைமைக் கோட்பாடுகளாகக் கொண்டு, விரிவாக விளக்கப்படுகின்றன. இவற்றுள் தொனிக்கு இன்றியமையா இடமேற்பட்டுவிட்டதெனினும், இரசம் அதனோடு தொடர்புற்று, ஒருங்கிணைந்து, சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளது. என்றாலும் அலங்காரமே தொன்றுதொட்டு மிகுதியான நூல்களில் பேசப்பட்டு வருகிறது. அலங்காரத்தின் அடிப்படையாக வக்கிரோத்தியும், அவுசித்தியமும் விளக்கப்படுகின்றன.

அணிக் கோட்பாட்டு மரபுவழிகள்

வடமொழியில் முற்கூறிய கோட்பாடுகள் சில மரபு வழிகளாகத் (Schools of Alankara) தொன்று தொட்டு விளங்கிவருகின்றன. ஒவ்வொரு கோட்பாட்டாளரும் தத்தமது கொள்கையே தலைமை வாய்ந்ததென்றும் பிறவெல்லாம் அதற்குத் துணையாவனவே என்றும் விளக்கிக்கூறுவது ஒரு மரபாகிவிட்டது. இரசக் கோட்பாட்டாளர்கள் பாட்டுக்கு உயிரனையது இரசமே என்றும், பிற அணி நடையனைத்தும் எந்த அளவிற்கு இந்த இரச வெளிப்பாட்டிற்குத் துணைபுரிகின்றனவோ, அந்த அளவிற்குச்சிறப்புடையன என்றும் கூறுகின்றனர். பரத முனிவர் தொடங்கிய இரசக்கோட்பாட்டைப் பின்பு விளக்கிக் கூறிய, அக்கொள்கையாளர்கள் உத்பாதர், உருத்திரதர், பட்டநாயகர் முதலியவர்கள் ஆவர்.

ஒருசில சான்ஞேர் 'ரீதியே' பாட்டின் மையப்பகுதி என்றும் பிறவெல்லாம் இந்நடையின் பல்வேறு கூறுகளாகும் அல்லது இதற்கு அடிப்படையாய் நடைச்சிறப்பை மிகுவிக்கும் என்றும் கூறலாயினர். தண்டியும் வாமனரும் இக்கோட்பாட்டின் தலைமைப் பெரியோர் ஆவர். பாமகரும் குந்தகரும் வக்ரோத்தியை இலக்கிய இன்பத்தின் மிக முக்கிய கூறு என விளக்கினர். ஆனந்த வர்த்தனரும் அபிநவ குப்தரும் தொனியை நிலைநாட்டி, ஏனைய இலக்கிய நலன்களனைத்தையும் அதன் துணைச்சார்பாக்கிவிட்டனர். இவ் அலங்கார நூல்கள் ஒவ்வொரு கொள்கையையும் விளக்க எழுந்தனவும் அவற்றின் உரைவிளக்கங்களும் அவ்வக்கொள்கை பற்றிய மறுப்பு நூல்களும் எல்லா அணிகளையும் பொதுவாக விளக்கும் அணிநூல்களும் என நான்கு திறத்தனவாகும். இந் நூல்களுள் மிகச் சிறந்த வடமொழிப் புலவர்களின் இலக்கியங்களிலிருந்து மிகுதியான மேற்கோள்கள் எடுத்தாளப்பட்டிருப்பது, அவ்வவ்இலக்கியங்களை மதிப்பீடு செய்யப் பெரிதும் உதவுவதாகும்.

அணிக் கோட்பாட்டின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

கவிதையின் சிறப்புமிக்க இருக்குவேதத்தில் உபமம், அதிசயோக்தி, ரூபகம் போன்ற அணிகளில் அக்கறை காட்டி, அவற்றை மிகுதியாகப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். உலக வழக்கும் செய்யுள் வழக்கும் வேறுபடும் என்பதைச் சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர். எழுத்தும் சொல்லும் திரும்பத்திரும்ப வரும் 'அனுப்பிராசம்' (வழி எதுகை) எனப்படும் தொடை நலத்தை மிகுதியாகப் போற்றியுள்ளனர். இதனுல் அவர்கள் காலத்திலேயே ஓர் இலக்கியக் கொள்கை மலர்ந்திருந்தது என்பது உய்த்துணரப்படுகிறது.

பரத முனிவர் தம் நாட்டிய சாத்திரத்தில் 4 அணிகளை மட்டுமே குறிப்பிடுகிருர். அவை ரூபகம், உபமம், தீபகம், யமகம் என்பன. கி.பி. ஆரும் நூற்ருண்டினராகிய பாமகர் தமக்கு முன் ஐந்து அணிகள் கூறிய அறிஞர்களைக் குறிப்பிடுவர். மேலும் பரதமுனிவர் காலம் முதல் பாமகர் காலம் வரை தோன்றிய அணி நூல்கள் எவையும் கிடைத்தில. இவ் விடைக்காலப் பகுதி சார்ந்த இலக்கியங்கள் சில மிகுதியான அணிநலன்களுடன் விளங்குவதால், இக் காலப் பகுதியில் அணிக்கோட்பாடு வளர்ந்து வந்திருக்கவேண்டும் என்று அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். தண்டியார் 32 அணிகளைக் கூறுகிருர். பதிஞரும் நூற்ருண்டில் வாழ்ந்த

அப்பைய தீட்சிதர் 125 அணிகளைக் கூறுவதால், இவ் அணிக் கோட்பாடு காலந்தோறும் வளர்ச்சிபெற்று வந்துளது என்பதை உணரலாம்.

பரதமுனிவர் நான்கு அணிகளைக்கூறியதன்றி, அவை இத்தனையே என வரையறுத்துச் சுட்டினாரில்லை. மேலும் அவர் 36 இலட்சணங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பாமகர் இலட்சணம் அலங்காரம் இவற்றிடையே வேறுபாடறிய மாட்டாததால் இலட்சணங்கள் பலவற்றை அணிகளாக்கிவிட்டார். உண்மையில் அடிப்படையைக்கொண்டுநோக்கினால் அலங்காரம், குணம், விருத்தி, இலட்சணம் என்பவை ஒன்றினொன்று வேறுபட்டனவல்ல என்றும் வடமொழியறிஞர் கருதுவர். தண்டி சில இலட்சணங்களை அணியில் அடக்குகிறார். ஆயினும் இலக்கியநலம் காணுவதற்காக, நமக்கு எளிமையாய் இருக்கும் பொருட்டு, இவை இங்ஙனம் பகுத்தும் வகுத்தும் உரைக்கப்படுகின்றன. ஓர் அரண்மனையின் சுவர்கள் போல்வன இலட்சணங்கள் என்றும் அவற்றில் தீட்டப்பெற்ற ஓவியங்கள் போல்வன அலங்காரங்கள் என்றும் அபிநவகுப்தர் வேறுபாடு காட்டுகிறார். இலட்சணம் என்பது உடலழகு போல்வது; அலங்காரம் உடலுடன் தொடர்பற்ற மாலை முதலியவற்றை அழகுக்காக அணிவது போன்றதாகும்.

இலட்சணம் பொருள் சார்ந்தது. உலக வழக்குப் போலாது, அழகுறப் புனைந்து கூறுவது. இஃதொன்றே கவிதையின் முருகியல் உணர்வை மேம்படுத்துவதென்பது பரதர் கருத்து. இந்த இலட்சணம் முப்பத்தாறு எனக் கூறப்பட்டிருப்பினும், கணக்கற்றது என்பதே பொருத்தமாகும் என்பர். பாமகர் 'வக்கிரோத்தி' என விளக்கியது இதனையே எனவும் கருதப்படுகிறது. பாமகர் இங்ஙனம் பாட்டின் பொருள் வெளிப்பாட்டை ஆராய்ந்து, அதன் அனைத்துக் கூறுகளிலும் அலங்காரமிருப்பதைச் சுட்டிக்காட்டியிருக்கிறார். 125 அணிகள் என அப்பைய தீட்சிதர் அமைத்திருப்பதைநோக்கின், பாட்டின் எல்லாக் கூறுகளுமே அணிகளாகிவிடுவதை அல்லது பாட்டும் அணியும் வேறாகாது ஒன்றுபட்டு விடுவதை நாம் காணலாம்.[11] ஆனந்த வர்த்தனர் அலங்காரங்கள்

11. "when we reach the stage of Appaya Diksita, who has given as many as one hundred and twenty five Alamkaras, we see that the whole range of poetry is almost 'Vyapta' with Alamkara in general, is 'Avinabhuta' with Alamkara", Prof. V. Raghavan, "An Introduction to Indian Poetics," Madras, 1970. P. 95.

பாட்டின் சரீரம் அல்லது உடல் என்கிறார். அவை தொனி வடிவில் வெளிப்படுத்தப்படும் பொழுது சரீரி அல்லது உயிராதலும் கூடும். தொல்காப்பியர் உவமவியல் என ஒன்று வகுத்து, அணியியல் என ஒன்றை வகுக்காததற்குக் காரணம் கூறவந்த பேராசிரியர் அணிகளுட்பட அனைத்தையும் செய்யுளின் 'பொருளுறுப்புகள்' என்றே கொள்ளவேண்டும் என வற்புறுத்தினார். தொல்காப்பியர் பொருள்கோள், வண்ணம், வனப்பு, தொடை போன்றவற்றிலும் அகத்திணை, புறத்திணை சார்ந்த கிளவி, துறைப் பகுப்புகளிலும் அக் கூற்றுகளை வெளிப்படுத்துவது பற்றிய உத்திகளிலும் அணிகள் பலவற்றைக் கூறியுள்ளார். எனவே 'இலட்சணம்' என்ற நோக்கில் இவற்றை ஆராயும்போதும் 'வக்கிரோத்தி' அல்லது 'அவுசித்தியம்' என்ற நோக்கில் அணுகும்போதும் நாம் தொல்காப்பியரின் கருத்துக்கு அருகில் வருகின்றோம்.

பரத முனிவரும் தொல்காப்பியரும் வெவ்வேறு மரபு வழியினர். கருத்துஒற்றுமை அடிப்படையில் பளிச்சிடினும் பரத முனிவர் 'இலட்சணம்' என விளக்கியது ஒரு நோக்கிலாகும்; தொல்காப்பியர் அணியியல் கூறுததும் வேறு ஒரு நோக்கிலாகும். எனினும் அடிப்படை உண்மையை அணுகுவோரிடையே, கருத்தொற்றுமை பளிச்சிடுதல் உண்டு. அதுவே அறிஞர்க்கு அழகு. ஆனால் அதன் தொடர்புகூட இல்லாத சிலர், இப் பேரறிஞர்கள் தத்தம் மரபறியாது ஒருவர் ஒருவரிடம் கடன்பெற்றதாகக் கதைத்து வாணாளை வீணாளாக்கிக் கொள்வர். இதனால், இன்று அரசியல் போட்டிபோல் மொழிப்பூசல் விளைவிக்கும் சிலர் தத்தமது பக்கம் சார்ந்து பேசுவாரையும் எழுதுவாரையும் விளம்பரம் தந்து, போற்றிப் புகழ்வர். இதுவே, இவர்கள் காணும் நிகர இலாபம்! இவர்கள் இவ் ஒப்பீட்டுத்துறையை வளரவிடாது தடுக்கவல்ல முருடுகள் – அல்லது நல்ல முட்டுக்கட்டைகள் ஆவர்.

அபிநவகுப்தர் அலங்காரங்கள் தொனியின்மூலம் வெளிப்படுத்தப்படவேண்டும் என்றும் இரசத்தைத் தந்து பயன்படவேண்டுமென்றும் வற்புறுத்துகிறார். அவர் தொனிப்பொருளாய் வெளிப்படுத்தப்படும் அணி குங்குமம் அணிவது போன்றதென்றும் பிற அணிகள் கடகமும் மாலையும் போலப் புறத்தே பூணுவன என்றும்

வேறுபாடு காட்டுகிறார். போஜர் அணிகளை மூன்று வகைப்படுத்தி அவற்றிற்கு வெவ்வேறு உவமைகளைத் தந்துள்ளார் :

சப்த அலங்காரம்	பாஹ்யாலங்காரம் அல்லது புறவணி	சொல்லணி	உடை, மாலை, கடகம் அணிதல் போல்வன.
அர்த்த அலங்காரம்	அபியந்தர அல்லது உள்ளணி	பொருளணி	பல் விளக்குதல், செம்பஞ்சுக் குழம்பு தீட்டுதல், முடி சீவுதல் போல்வன.
சப்த, அர்த்த அலங்காரம்	பாஹ்யபியந்தர அலங்காரம் அல்லது உட்புறவணி	சொற்பொரு-ளணி	குளித்தல், சந்தனம் பூசுதல், அகிற்புகை ஊட்டுதல் போல்வன.

இடத்திற்கேற்ற அணிநலன்

பொருளைத் தெளிவு படுத்தவும் அழகுபடுத்தவுமே அணிநலன் தேவைப்படுகிறது. பொருட் சிறப்புக்காக அணிநலனேயன்றி, அணி நலனுக்காக அணி என்பது தவறு. இடமறிந்து அணிகளைப் பயன் படுத்தினால்தான் அது சிறக்கும். அலங்காரத் துறையில் கிளைத்த 'அவுசித்தியம்' என்ற கோட்பாடு இதை வலியுறுத்தியது. பொருந்தா நிலையில் அமைவன் அழகுபடுத்தமாட்டா என்பது மட்டுமன்றி, பொருளையும் கெடுத்துவிடும். கவிஞன் பொருளிலேயே நினைவை வைக்காமல், அணியில் ஆழ்வானானால் பிழை ஏற்படும். "நந்தரிட-மிருந்து பிரிந்துவிட்ட அமைச்சனொருவன் ஒரு காலத்தில் தான் அர-சனைப்போல் ஆட்சிசெய்த பகைவரது நகருக்குள் ஒளிந்து செல்கின்-றான்; சிறு அரவத்தையும் கேட்டு நிற்கும் பாம்பு போல் பயந்துபயந்து நடக்கிறான், தன் மன நெருப்பினால் தானே எரிந்து கொண்டிருக்-கிறான். வழியில் ஒரு பாழான சோலையைக் கண்டு, அதன் நிலை இரங்கத்தக்க தனது நிலை போலவே இருப்பதைக் குறிப்பிட்டு, பல உவமைகளால் புனைந்து பேசுகிறான். முத்திராராட்சசத்தில் விசாக-தத்தர் இங்கு பொருந்திய உவமைகளைக் கையாண்டு இரசத்தை மிகுவிக்கிறார்.

போஜ சம்புவில் ஒரு செய்யுளில் பொருந்தாதஅணி ஒன்று புனையப்பட்டுள்ளது. அது ஏதுவணியின் பாற்படும்: "பிரமன் ஆதி-கவியாகிய வால்மீகியின் முன் எதிர்ப்பட்டு அங்குத்தன்வாணிபிறரிடம் தோன்றியிருப்பதைக் கண்டு பொருமை கொண்டார்". அஃதாவது வால்மீகியின் சிறப்பை எடுத்துக்காட்ட வந்த இடத்தில், பொருந்தா அணியைப் புகுத்தியதால் பொருளே கெட்டுவிட்டது.

பொருளும் அணியும்

ஒருவன் தான்கண்ட இயற்கைக் காட்சியை மற்ருெருவனுக்கு விளக்கிச் சொல்லும்பொழுது, அங்குக் கண்டதையெல்லாம் பட்டிய-லிடமாட்டான். அவன் தன்னுள்ளத்துணர்வோடும் கற்பனைகளோடும் கலந்து, தன்னைக் கவர்ந்த பகுதிகளையேவிளக்கிக் கூறி, தன் மன-உருவை (mental image) கேட்பவருக்கு வெளிப்படுத்துவான். அவ் வெளிப்பாடு அணிநலமின்றி, இயல்பாக இருந்தால் **'ஸ்வபவோத்தி'** அல்லது **தன்மை நவிற்சி** எனப்படும். தான் சொல்வது பிறருக்கு விளங்காதென்று கருதின் அதனையே திரும்பச் சொல்லியோ, அல்லது அணிநலன்களுடன் கூறியோ விளங்கவைக்க முயல்வான்.

மேலும் தெளிவுபடுத்த வேண்டும், மேலும் அழகு படுத்த வேண்டும் என்ற ஆர்வத்தில்தான் அணிகளைப் பெருக்கிவிடுகின்ற னர். மிக எளிமையான சிந்தனை அல்லது மிகச் சாதாரணப் பொருளாயிருந்தால் அதைச் சிறப்பிக்க அவசியம் அணி தேவை. வீரச் செயல்கள், தன்னலமற்ற காதல், தியாகம் செய்தல் போன்ற உயர்ந்த பொருள்களைப் பற்றிக் கூறுவதற்கு அணிகள் அதிகம் தேவையில்லை. அணிகளை மிகக் குறைவாய்க் கொண்டு நேரே கூறினும் அவை நம் உள்ளத்தைக் கவர்கின்றன ; சாதாரணக் கருத்துகளுக்குத்தான் அணியாகிய ஒட்டுத்தையல்கள் மிகுதியாக வேண்டும். ஆனந்த வர்த்தனர் அணிகளை அமைக்கவேண்டிய திட்டப்-பாங்கினை வரையறைப்படுத்துகிருர்.

(i) அணி இரசத்தை வெளிப்படுத்துதற்கு வர வேண்டும்.

(ii) கவிஞர் இரசத்தைச் சித்திரிக்கும்போது, அதனுடன் அணி பிறக்க வேண்டும்.

(iii) அணி இயல்பாகவும் எளிதாகவும் அறியத்தக்கதாயிருக்க வேண்டும்.

(iv) கவிஞர் அதை வெளிப்படுத்தத் தனித்த, பெரிய முயற்சி எதுவும் எடுத்துக்கொள்ளக் கூடாது.

தொனியில் இத்தகைய அணிக்கே இடனுண்டு; அது இரசவுணர்ச்சியை மிகுவிக்கப் பயன்படும். இராமாயணத்தில் இவ்வகை அணிகளை நிறையக் காணலாம். சுந்தரகாண்டத் தொடக்கத்தில் 'மருட்கைச் சுவை' இருப்பதால், ஒவ்வொரு பாடலிலும் அணியுண்டு. ஆனல் மற்றைய பகுதிகளில், உணர்ச்சிமிக்கு ஓங்கும் இடங்களில் அணியே இல்லாமலும் பாடப்பட்டுள்ளன. சூழ்நிலை மிகவுயர்ந்த-தாகவோ உணர்வுடையதாகவோ இருக்குமானல், அதுவே தன் சிறப்பாலும் அழகாலும் நம்மைக் கவருமாறு விடப்பட்டுள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக இராமன் சீதையை இழந்ததும்-ஆரணியகாண்-டத்தின் இறுதியில்- அழுது புலம்புமிடத்தில், வேறுஎந்த அணியும் ஆளப்படவில்லை. பாரி மகளிர் நாட்டை இழந்து, தந்தையையும் இழந்து வருந்தும்போது, எவ்வித அணிநலனும் இன்றி அக்கருத்தே நம் உள்ளத்தைத் தொடுமாறு பாடுகின்றனர்.

''அற்றைத் திங்கள் அவ்வெண் ணிலவின்
எந்தையும் உடையேம் எம்குன்றும் பிறர்கொளார்.
இற்றைத் திங்கள் இவ்வெண் ணிலவின்
வென்றெறி முரசின் வேந்தர்எம்
குன்றும் கொண்டார்யாம் எந்தையும் இலமே''(புறம்:112)

தேவைப்படும்போது அணிநலன்களைப் பெய்து எழுதுவதி-லும் வடமொழி இலக்கியத்தில் பேரார்வம் காட்டுவர். சங்கப் பாடல்களில் மிகஅரிதாகவே அணிநலன்களில் ஈடுபாடுகாட்டியுள்ளனர். இவ்வணிகளை இடமறிந்து பயன்படுத்துவது, வேறுபாட்டு ணர்வுடன் (சமிக்ஷை) அமைதல் வேண்டும். கவிஞனுக்கு எல்லை-யற்ற புனைதிறம் அல்லது பிரதிபை இருந்தால்தான் மிகுதியாக அணிகளைப் பயன்படுத்தும் போது வெற்றிபெறமுடியும். இன்றேல் செயற்கைத் தன்மை மிகுந்து, நலங்குன்றிவிடும். வேறுபாட்டுணர்வு (சமிக்ஷை) என்பதை ஆனந்தவர்த்தனர் கீழ்வருமாறு பகுத்துரைக்கிருர் :

(அ) அணிகள் உறுப்புகளாகவே இருக்கவேண்டும் (ஆ)அவை முதன்மையாகிப் பொருள் தன் சிறப்பை இழந்துவிடக் கூடாது (இ) அடிக்கருத்திற்கு முதன்மை கொடுத்துத் தேவைப்படுமிடத்தில்

அணிகளை அமைத்தும் தேவையில்லையேல் விடுத்தும் செல்லுதல் வேண்டும். (ஈ) அணிகள்மிக விரிவாகவும், மிக்க வேலைப்பாட்டோடும் செய்யப்பட்டுச் செயற்கையாகிவிடக் கூடாது. (உ) எவ்வளவு சிறப்பாக இருப்பினும் சிறந்த கவிஞர் அதை அங்கமாக இருக்குமாறு அமைப்பதிலேயே நாட்டம் கொள்வார். எங்ஙனமாயினும் அழுத்தம் பெறவும் அழகுபெறவும் கவிஞர் தம்கருத்தை வெளிப்படுத்துவதே அலங்காரமாகும். இவ்வணிகள் ஏதோ பிறிதோரிடத்திலிருந்து எடுத்துப்பயன்படுத்தப்படுவன அல்ல. பெட்டியிலிருந்து அணிகளை எடுத்து அணிவதைப் போன்றன அல்ல. பாடலுடன் ஒருங்கிணைந்து ஒன்றி நிற்பன. தமிழில் சங்கப்பாக்கள் இத்தகைய பான்மையில் சிறந்து நிற்பன. தொல்காப்பியர் இலக்கிய உறுப்புகளாக எல்லாவற்றையும் வகுத்து, பாட்டுப் பொருளுக்கே தலைமையிடம் நல்குவர். வடமொழி அலங்கார சாத்திர அறிஞர்களும் இறுதியில் பொருளுக்கே முதன்மை கொடுத்து முடிக்கின்றனர். பிற்கால வடமொழி இலக்கியங்களில் இம்முதன்மை எந்த அளவுபின் பற்றப்பட்டுள்ளது எனக் குறிப்பிட வியலாது. தமிழிலும் சிற்றிலக்கியக் காலத்தில், இவ்வணிகளை வேண்டு மென்று பெய்தெழுதும் வழக்கம் மிகுந்தது. மிக உயர்ந்த கவிஞர்களனைவரும் ஆனந்தவர்த்தனர் கூறும் 'வேறுபாட்டுணர்வு' குன்றுதவர்களாகவே தமிழிலும் வடமொழியிலும் விளங்கிவந்துள்ளனர்.

அவுசித்தியம்

அவுசித்தியம் என்பது தனிக்கோட்பாடு அன்று; பிற கோட்பாடுகள் அனைத்தையும் உள்ளடக்கிய கோட்பாடு. சொல், யாப்பு, அணி பொருள் என்ற கவியுறுப்புகளனைத்தையும் காலம், இடம், அளவு அறிந்து பயன்படுத்துவதை இது குறிப்பிடுகிறது. இரசம், தொனிக் கோட்பாடுகளோடு இணைந்து நின்று அவற்றின்சிறப்பை மிகுவிக்கின்றது.

அவுசித்தியம் என்பது அலங்காரத்தை உரியஇடத்தில்அமைப்பதும் அதன் செயற்பாடுமேயாகும் மூன்று அடிப்படையில் இப் 'பொருத்தத்தை' (propriety) விளக்குவர்: (1) இடப்பொருத்தம் (appropriateness)- அணியோ, தொடையோ. பிற உத்திகளோயாவையாயினும் பாடலின் கருத்துக்கு ஏற்ப ஆளுதல் (2) ஒருமைப்பாடு (harmony)- அணிவேறு பொருள்வேறு எனப் பிரிந்து நிற்காமல் பாடலுடன் இவ்வுத்திகளெல்லாம் ஒருங்கிணைந்து நிற்றல் (3) அளவு (proportion)- தேவையான அளவு அணிகளையோ, பிறவற்றையோ

அமைப்பது; முழுமைக்குக் கேடுவராமல் உறுப்புகளை அளவோடு அமைப்பது.

இக் கோட்பாட்டை ஒழுங்குபடுத்திய சேமேந்திரர் "அலங்காரங்களாலும் குணங்களாலும் யாதுபயன், உயிரில்லையேல்? அணிகள் அணிகளே; குணங்கள் குணங்களே; ஆனால் இரசம் என்ற உயிரையுடைய காவியத்தின் வாழ்வு அவுசித்தியமே", என்றார். காவியத்தை உயிருடையதாக்குவது இரசமே; ஆனால் அதை வாழ்விப்பது—அதன் 'ஜீவிதமாக' இருப்பது அவுசித்தியம் என அவர் நன்கு விளக்கினார்.

வக்ரோத்தி அலங்காரத்தோடு ஒருங்கிணைந்து வளர்ந்தது; அவுசித்தியம் இரசம், தொனியுடன் இணைந்து சிறப்புற்றது.

இக் கோட்பாடு பரதமுனிவராலேயே சுட்டிக் கூறப்பட்டுள்ளது என்பர். நாடகத்திற்குரிய உரையாடல், பாடல் வடிவங்களைப் பற்றி விளக்கும்போது அவர் இனிமை, கடுமை முதலிய சொல்லாட்சித் திறன்களும் அணிநல வடிவிற் கூறப்படும் கற்பனை அழகுகளும் நாடகப் பகுதிகளில்- நாடகப் பாத்திரங்களின் உணர்வுநிலை, மனநிலைகட்கேற்பப் படைக்கப்படவேண்டும் என்றார். ஒவ்வொரு தலைப்புப் பற்றியும் இறுதியில் 'எதற்கு எது பொருந்தும்' எனத் திட்ட-மாகக் குறிப்பிட்டார்.

உத்திகள், அணிகள், குணங்கள் எவையாயினும் தனிப்பட்ட நிலையில் அவைகள் நல்லன என்றோ தீயன என்றோ கூறமுடியாது. குற்றமும் குணமும் அவை பயன்படுத்தப்படும் இடத்தால் நல்லனவென்றோ அல்லனவென்றோ மதிக்கப்படும். பொருந்திய இடத்திலமைந்தால் குற்றமும் குணமாகும்; பொருத்தமில்லா முறையில் அமைத்தால் நல்லதும் தவறாகிவிடும். பரத முனிவர் சொல்வது போல் காலில் அணியும் சிலம்பைக் கழுத்திலும் கழுத்திலணியும் முத்து மாலையைக் காலிலும் அணிந்தால் நகைதான் விளையும். எனவே இரசத்திற்கு ஏற்புடைய வகையில் இலக்கிய உறுப்புகள் எதனையும் பொருந்திய இடத்தில் அமைப்பதே அவுசித்தியம்: வேறொரு முறையில் நோக்கினால் முதலுக்கும் சினைக்கும் உரிய பொருந்திய அளவும் தலைமைக்கும் துணைக்கும் உரிய ஒன்றிய ஒருங்கிணைவுமே அவுசித்தியமாகும். சினை பெருத்து முதல் சிறுத்துவிடின் அது அவுசித்தியத்திற்கு எதிரானதாகும்.

மாகர் என்ற கவிஞர், ''ஓர் அரசன் காலமும் இடமும் வலிமையும் அறிந்து முடிவெடுப்பதுபோல், அணிகளைப் பயன்படுத்தவேண்டும்'', என்பார். பிரசாதம் அல்லது ஓஜம் என்ற குணத்தை மட்டும் நாடகமாந்தர்களைப் படைக்கும்போது பயன்படுத்திஞல் நலம் பயக்காது. வீரம், வியப்பு, வெகுளிக்கு ஓஜத்தையும், அதைவிடக் குறைந்த உணர்வுநிலைகளைச் சித்திரிக்கப் பிரசாதத்தையும் பயன்படுத்தவேண்டுமென்றும் இதுவே குணஅவுசித்தியம் எனப்படும் என்றும் விளக்குவர். இதுபோல் பதஅவுசித்தியம், அலங்காரஅவுசித்தியம், சந்த அவுசித்தியம், வஸ்து அல்லது பொருளவுசித்தியம் என எல்லாவற்றையும் இணைத்துக் கூறுவர்.

அணிநலன்மட்டுமின்றி சொற்கள், ஒரு பொருட் பலசொல், வேற்றுமை, சொற்றிரிபுகள், விணவேறுபாடுகள் போல்வன அனைத்தும் இரசத்தை வெளிப்படுத்தத் துணைபுரியும். ஒரு சிறு மாத்திரைகூடப் பாட்டுப் பொருளுணர்ச்சிக்குத் துணை செய்யலாம். ஒன்றைக் கூறும்போது செய்விணையைவிடச் செயப்பாட்டுவிணை பயன்படுமாஞல், கவிஞன் அதை விரும்பி ஏற்றுக்கொள்வான். ஒரு சொல்லைப் பயன்படுத்துமிடத்து, அதனை ஒத்த பொருளுடைய பிறிதொரு சொல் அதனினும் நயம்பயக்கும் என்று தெரிந்தால் கவிஞன் பயன்மிக்கதையே ஆள்வான். ஒலி, எழுத்து, சொல்லை இடமறிந்து அமைத்தல் என மொழியின் ஒவ்வோரணுவையும் முற்றிலும் பயன்படுத்துவது கவிஞனின் கடமையாகும். எல்லாம் பொருத்தமுற அமைவதை **'உசிதம்'** என்றும், பொருத்தமுற அமையாததை **'அனுசிதம்'** என்றும் கூறுவர், வடமொழியறிஞர்.

நோக்கும் அவுசித்தியமும்

இலக்கியக் கோட்பாடுகள், கொள்கைகள் வேறுபடுவதில்லை. ஆஞல் அவற்றைப் பற்றிய குறியீடுகளும், விளக்கங்களும் வேறுபடுகின்றன. இதஞல் ஒரு மொழியில் காணப்படும் கோட்பாடுகளோடு ஒத்தவற்றை நாம் பிறமொழிகளில் காணலாம். மேற்போக்காக இவற்றிடையே வேறுபாடுகள் காணப்படினும், அடிப்படைப் பண்பொற்றுமைகளையும் காணலாம்.

கலைத்திறஞய்வு பற்றி ஆங்கிலத்தில் விளக்கும்பொழுது 'பொருத்தமுடைமை' (Sympathy) பற்றிக் கூறுவர். அதன் பொருள் 'ஒன்றன் பாகங்கள் தம்முள் இயைபுபடப் பொருந்தியிருத்தல்' (Mutual Conformity of parts) என்பதாகும். இதனை அவுசித்தியக் கோட்பாட்டுடன் ஒப்பிடலாம்.

எழுத்துக்கள் அல்லது ஒலிகள் அழகுறப் பொருத்தமுறப் பொருளை உணர்த்தும்வகையில் பாடலில் அமைவதை 'வர்ணஅவுசித்தியம் என்பர். தமிழில் எழுத்து அடிப்படையில் தொல்காப்பியர் கூறும் வண்ணங்களை, இதனோடு ஒப்பிடலாம். இதைக்காட்டிலும் 'நோக்கு' என்ற கோட்பாடு அவுசித்தியத்திற்கு அணுக்கமுடையதாகும். மாத்திரை முதலாக அனைத்து உறுப்புகளையும், காரணங் காட்டி, மறித்து நோக்கும்வண்ணம் யாத்தமைப்பதே நோக்கு ஆகும்.

> ''கற்றதனால் ஆய பயனென்கொல்? வாலறிவன்
> நற்றாள் தொழாஅர் எனின்''

இத் திருக்குறளில் 'தொழாஅர்' என்பதில் அமைந்துள்ளது இசை நிறைஅளபெடை — செய்யுளில் ஓசை குறையுமிடத்தில் அளபெடுத்து, அதை நிறைவுசெய்வது. அவ் அளபெடை தொழாதாரின் ஆணவத்தையும் — அறிவுத்திமிரையும் காட்டுகிறது. ஒரு மாத்திரை அளவு ஒலிகூட, இதில் பொருளுணர்ச்சிக்குத் துணை புரியக் காணலாம். இங்கு 'வணங்கார் எனின்' என்றோ 'தொழாதார் எனின்' என்றோ 'பரவார் எனின்' என்றோ மாற்றியமைக்க எத்தனையோ வழிகளுண்டு. இவையெல்லாம் அறியாதவரா திருவள்ளுவர்? அவருக்கு ஓசையை நிரப்புமிடத்து அளபெடை அமைத்தெழுதுதல் குறிக்கோளன்று; பொருளுணர்ச்சியே இதற்கு முக்கிய காரணமாகும்.

இவ்விடத்து இச்சொல் அமைக்கப்பட்டதன் காரணம்யாது? ஏன் பிறிதொரு சொல்லை அமைக்கக்கூடாது? இங்கு மோனை அல்லது எதுகைத் தொடை அமைவானேன்? ஏன் இது கலியடியால் அமைந்துள்ளது? மெல்லிசை வண்ணம் இங்கு பொருளுணர்ச்சிக்குப் பொருந்துமா?என் றிவ்வாறு எத்தனை முறை மறித்துக் கேட்டாலும், தக்க காரணம் காட்டி, மீண்டும் மீண்டும் நோக்க இடம்தந்து, இன்பம் தருவதே நோக்கு எனப்படும். மாத்திரை எழுத்து முதல் 'பொருத்தமுடைமையை' வற்புறுத்தும் அவுசித்தியம் இதனோடு பலவழிகளில் ஒப்புமையுடையதன்றோ?

> ''காமர் கடும்புனல் கலந்தெம்மோடு ஆடுவாள்
> தாமரைக்கண் புதைத்தஞ்சித் தளர்ந்ததனோடு ஒழுகலான்
> நீணக நறுந்தண்தார் தயங்கப்பாய்ந்து அருளினால்

பூண்ஆகம் உறத்தழீஇப் போதந்தான் அகனகலம்
வருமுலை புணர்ந்தன என்பதனால், என்தோழி
அருமழை தரல்வேண்டின் தருகிற்கும் பெருமையளே''

(கலி : 39)

இக்குறிஞ்சிக்கலியில் கபிலர் அடைமொழி முதற்கொண்டு, ஒவ்வொன்றையும் காரணங்கருதிப் பெய்திருப்பதை அறிஞர்கள் பாராட்டுவர். தோழி தாயிடம் தலைவியின் களவொழுக்கம் பற்றி 'அறத்தொடுநிற்கும்' கூற்று இது. தாய் ''ஏனடி நீங்கள் புனலாடினீர்கள்? உங்களைத் தினைப்புனம் காக்க அனுப்பினேனா? நீராட அனுப்பினேனா'' என்று கேட்பாள் அல்லவா? அதற்காகத்தான் தோழி 'காமர் புனல்' என்ற அடைமொழி சேர்த்துக் கூறினாள். ''அது அழகான புதுவெள்ளம். பார்த்தாலே நீராட வேண்டும்போல் இருந்தது. அதனால்தான் நீராடினோம்'' என்று விளக்க வருகிறது 'காமர்' என்ற அடைமொழி. ''நீராடினால் என்ன? அடித்துக் கொண்டு போகும்படியா நீராடுவது? விழிப்போடல்லவா நீராடியிருக்கவேண்டும்?'' என்றெல்லாம் தாய் கடிதல் கூடுமாகையால் 'கடும்புனல்' என்று கூறிவிட்டாள் தோழி. மலைமீது மழை பெய்து, புதிதாக வெள்ளம் வந்த 'கடும் புனல்' (வேகமாகப் பாய்ந்த வெள்ளம்) ஆதலால் இது நேர்ந்தது என ஓர் அடைமொழியால், நிலைமையைத் தோழி விளக்கிவிடுகிறாள். ''அதுவும் அப்படியானால், உங்களை எதற்குத் துணைக்கு அனுப்பினேன். அவளைமட்டும் அடித்துக் கொண்டு, போகவிட்டுவிட்டு, நீங்களெல்லாம் வேடிக்கை பார்ப்பதற்கா?'' என்று தாய் வினவுவாளாதலால், தோழி 'கலந்தெம்மோடு ஆடினாள்' என்று கூறினாள். ''எங்கள் அனைவருடனும் சேர்ந்துதான் நீராடினாள். ஆனால் யாருக்கும் தெரியாமல், திடீரென்று வெள்ளம் அவளைமட்டும் அடித்துக்கொண்டு போயிற்று,'' என்பது அவள்தரும் விளக்கம். 'தளர்ந்த அதனோடு ஒழுகலான்' என்பதால் தண்ணீருடன் போன தலைவி உயிருக்குப் பேராபத்து ஏற்பட்டதையும் 'நீனாக நறுந்தண்தார் துயங்கப் பாய்ந்து' என்பதால் தலைவன் ஆற்றலுடன் நீரில் பாய்ந்த வேகத்தையும் அடுத்த அடிகளில் 'அவன் மார்புறத் தழுவித் தூக்கி வந்ததால், ஊழ் அவளை அவனிடம் ஒப்படைத்துவிட்டது' என்பதையும் 'அருமழை தருகிற்கும் பெருமை உடையவள்' என்பதால் அவனைத்தவிரப் பிறரெவரையும் நினைத்துப்பாராத கற்புடையவளாயினாள் தலைவி என்பதையும் தோழி குறிப்பிட்டுத் தாயை ஒப்பும்படி செய்துவிடுகின்றாள். இப்

பாடலில் இங்ஙனம் அடைமொழி முதலிய சொற்கள் அனைத்தையும் காரணம் கருதிப் பெய்து, பாடியிருப்பதைச் 'சொல் நோக்கு' என்று பாராட்டலாம். வடமொழியில் இது 'பதஅவுசித்தியம்' எனப்படும்.

''ஈஎன இரத்தல் இழிந்தன்று; அதன்எதிர்
ஈயேன் என்றல் அதனினும் இழிந்தன்று
கொள்ளெனக் கொடுத்தல் உயர்ந்தன்று; அதனெதிர்
கொள்ளேன் என்றல் அதனினும் உயர்ந்தன்று'' (புறம்: 204)

இதன்கண் பண்பாட்டின் மிகவுயரிய மனநிலைகள் படிப்படியே கூறப்பட்டுள்ள முறை, எத்தனை முறை நோக்கினும் எழுச்சி தருவதாயிருக்கிறது. ஒன்றின்மேல் ஒன்றாக அடுக்கி வைத்திருக்கும் முறையை மாற்றினால் பொருள் சிறவாது.

இதனைப் 'பொருள்நோக்கு' அல்லது 'வஸ்து அவுசித்தியம்' எனில் தவறாகாது.

மலைமீது மழை பொழிந்து, வையையில் வெள்ளம் பெருகி வரும் காட்சியை பரிபாடல் விளக்குகிறது. மலைமீது மேகங்கள் குழுமி மழைபொழிவது முதல் ஐந்து அடிகளிலும்; காலையில் கடலிலே நீர்முகந்த மேகம் மாலையில் மலைமுகட்டில்ஏறி இரவில்அம் மலைமீது மழை பொழிந்த மேகத்தின் செயல் அடுத்த இரண்டு அடிகளிலும் பின்னர் அம்மழைநீர் வையையில் வெள்ளமாகப் பெருகி வரும் காட்சி அடுத்த நான்கு அடிகளிலும் கூறப்பட்டுள்ளன. இதனால் இப்பரிபாடல் பகுதியில் முத்திற நடைவேறுபாடுகள் அமைந்துள

மலைமீது மழைபொழிதல்:

கடல்குறை படுத்தநீர் கல்குறை படஎறிந்
துடலே றுருமினம் ஆர்ப்ப மலைமாலை
முற்றுபு முற்றுபு பெய்துசூல் முதிர்முகில்
பொருதிகல் புலிபோழ்ந்த பூநுதல் எழிலியானைக்
குருதிகோட் டழிகறை தெளிபெறக் கழீஇயின்று

முகிலின் செயற்பாடு:

காலைக் கடல்படிந்து காய்கதிரோன் போயவழி
மாலை மலைமணந்து மண்துயின்ற கங்குலான்

வையையில் வெள்ளம் பாய்தல் :

வாஞற்றும் மழைதலைஇ மரஞற்றும் மலர்நாற்றம்
தேஞற்றும் மலர்நாற்றம் செறுவெயில் உறுகால
காஞற்றும் கார்நாற்றம் கொம்புதிர்ந்த கனிநாற்றம்
தாஞற்றம் கலந்துடன் தழீஇவந்து தரூஉம்வையை'' (பரி:20)

இதன்கண் கருத்துக் கேற்ப நடையும், எழுத்துக்களின் அளவும் மாறுவதை நோக்குக. வெள்ளம் பாய்தலில் நெட்டெழுத்தும் மெல்லெழுத்தும் மிகுதியாக, மழைபொழிதலில் குறிலும் வல்லெழுத்தும் மிகுந்துள்ளன. முகிலின் செயற்பாட்டில் இடைவிட்டொலிக்கும் ஓசை-துள்ளலோசை அமைந்துளது. இவ்வாறு தொடர்ந்துவரும் 11 அடிகளுக்குள் வல்லிசை வண்ணமும் குறுஞ்சீர் வண்ணமும் முதலிலும் நெடுஞ்சீர் வண்ணமும் அகைப்பு வண்ணமும் அடுத்தும் நெடுஞ்சீர்வண்ணமும் மெல்லிசைவண்ணமும் இறுதியிலும் இடம்பெறுமாறமைத்துப் பொருளுணர்ச்சியைச் சிறக்கச் செய்துள்ளமையை 'வண்ணநோக்கு' எனலாம் அன்றே? வடமொழியாளர் இதனை ரீதி, குணத்திலும், குணஅவுசித்தியத்திலும் அடக்குவர்.

வெவ்வேறுபட்ட இலக்கியப்பார்வைகள் ஒருங்கிணையும்காட்சியை 'நோக்கும் அவுசித்தியமும்' கொண்டு அவற்றைப் பாடல்களில் ஏற்றிப் பார்த்து நாம் மகிழலாம்.

நாடகவழக்கும் வக்கிரோத்தியும்

வக்கிரோத்தி பற்றிமுதன்முதல் குறிப்பிட்டவர் பாமகர் அதற்கு வடிவம் கொடுத்து, வரையறை செய்து, கோட்பாடாக்கியவர் குந்தகர். பிறரெல்லாம் வக்கிரோத்தியை ஓர் அணிவகையாக மட்டுமே சுட்டினர்.

பாமகர் ஒரு பாடலைச் சொல்லும் பொருளும் சேர்ந்து உருவாக்குகின்றன என்றும் சொற்களில் பொருளை அமைத்து முருகுணர்ச்சியுடையார்க்கு, இன்பம் நல்கும்வகையில் வெளிப்படுத்தும் திறனே வக்கிரோத்தி என்றும் தெளிவுபடுத்தினர். அவர் கருத்துப்படி பாடலின் இன்றியமையாத, உயிர் அனைய பகுதி 'வக்கிரோத்தி'யே. ஏனைய மாதுரியம்,பிரசாதம், ஓஜம் என்ற குணங்கள் 'இசைமதிப்பு' உடையனவேதவிர, கவிதைமதிப்பு (Poetic value)

என ஒன்றில்லை. ஒரு மொழிவடிவ வெளிப்பாடு, சுற்றி வளைத்துச் சொல்லுதலாகிய வக்கிரோத்தி அமையப்பெற்றிருந்தால், அது முழுதும் அழகுணர்ச்சியுடைய வடிவமைப்புடையதாயினும் அல்லவாயினும் கவிதை என்பதற்குப் பொருத்தமுடையதே, என்பார் அவர்.

தண்டி ஓர் அணிவகைக்கு 'வக்கிரோத்தி' என்று பெயரிட்டார். அவர் கருத்துப்படி கவிதையழகு இருவகைப்படும்: (1)தன்மையணி சுபாவோத்தி (natural or Svabhavokti) (2) கலைப்புனைவணி வக்கிரோத்தி (artistic or vakrokti). பாமகரும் குந்தகரும் தன்மையணியை ஏற்பதில்லை. அறிவியலில் தன்மைபட, இயல்பாகச் சொல்வது பொருந்தும். கலைநலம் பொருந்தச் சொல்வதே அணியாகும்: அணியமைந்த பாட்டாகும். எதனையும் நேரே சொல்வதால் கலைப் பயன் விளையாது. வக்கிரம் என்பது நேரானதன்று; குறுக்கு வழியில் சொல்வது, நடப்பது எனப் பொருள்படும். ஒன்றைத் திட்டமிட்டுப் பிறிதொரு வகையாக மாற்றியுரைப்பதே, மொழி நூலில் திட்டப்பாங்கு (foregrounding) எனப்படும். இது உலக வழக்குப்படி சொல்லப்படும் போது இயல்பு வழக்கு (automatization) ஆகிறது. கவிதைக்கு இயல்பு வழக்குப்பொருந்தாது. எத்துணை எளிமையாக, ஆற்றொழுக்கு நடையில், தன்மையணி பொருந்தச் சொன்னாலும் அதிலும் ஓரளவு அழகுணர்ச்சிக்கு இடம் இருந்தால் தான் கவிதையாகும். தமிழில் தொல்காப்பியர் நாடக வழக்கு எனக் குறித்ததைப் 'புனைந்துரைவகை' என்ற நச்சினார்க்கினியர் விளக்கம் சிந்திப்பதற்கு உரியது. இயல்பான உலகவழக்கைப் புனைந்துரை வகையால் மாற்றிக் கூறுவதே நாடகவழக்காகும்.

கபிலர் வேள்பாரியைப் பாடியதும் நம்மில் பலர் படித்து மகிழ்ந்துள்ளதுமான புறநானூற்றுப் பாடலைப் பார்ப்போம். "எல்லோரும் பாரி, பாரி என்று ஒருவனையே புகழ்கிறார்களே? இது என்ன சிறப்பு? பாரி ஒருவன் மட்டுமா உலகைப் புரக்கின்றான். உலகைப் புரப்பது மாரியும் ஒன்றுண்டு அல்லவா?"

''பாரி பாரி என்றுபல ஏத்தி
ஒருவற் புகழ்வர் செந்நாப் புலவர்
பாரி ஒருவனும் அல்லன்
மாரியும் உண்டுஈண்டு உலகுபுரப் பதுவே'' (புறம்:107)

"பாரி ஒருவனே உலகு புரக்கும் கொடையாளி ஆவன். அவன் மாரியைப் போல இவ்வுலகைப் புரந்து, வண்மையுடன் வாழ்கின்றான். அதனால் உலக மக்கள் அவன் ஒருவனையே புகழ்ந்து பாராட்டு கின்றனர்." —இவ்வாறு இயல்பாகக் கூறக்கூடியதை முற்றிலும் மாற்றி, மாரியைப் புகழ்வதுபோலக் கூறப்பட்டுள்ளது. இது சுற்றி வளைத்துச் சொல்வதாகும். 'மாரியும் உண்டுஈண்டு' என்றால், பாண்டியனும் உண்டுஈண்டு; சோழனும் உண்டுஈண்டு என்று உலகில் யாரையும் கூறமுடியாதென்பதையும், கூறினால் மழை ஒன்றையே உவமை சொல்லமுடியும் என்பதையும் நம் அடிமனத்தில் பதியுமாறு கூறப்பட்டுள்ளது. இங்ஙனம் சொல்லவந்ததை அழுத்தம்பெறச் சொல்லவே 'வக்ரோத்தி' பயன்படுகிறது. சுற்றி வளைப்பதால் செல்லவந்த கருத்து மேலும் நன்கு அழுத்தம்பெற வேண்டுமே தவிர, பழுதுபட்டுவிடக்கூடாது. இதனைத் தண்டியலங் காரப்படி 'பழிப்பதுபோலப் புகழ் புலப்படுத்துதல்' என்பர். இவ்வணி 'வக்கிரோத்தி' அடிப்படையில் உருவான அணியாகும். இவ்வாறே, எவ்வகை அணியும் வக்கிரோத்தியினாலேதான் விளையும் என்பதும், இவ்வக்கிரோத்தி சொல்லை அடிப்படையாகக் கொண்டும் வரு-மென்பதும் வடமொழியறிஞர் கருத்தாகும். திட்டப்பாங்கில் (Foregrounding) ஒலிப் பிறழ்ச்சியாலும் பொருட்பிறழச்சியாலும் கவிதைத்தன்மை உருவாகும் என்ற மொழிவிளக்கவியலார் கூற்று இதனுடன் ஒப்பிடற்பாலது.

"பொருளல்ல வரைப் பொருளாகச் செய்யும்
பொருளல்ல தில்லை பொருள்" (751)

என்ற குறட்பாவில் ஒலிப்பிறழ்ச்சியமைந்து (Phonetic deviation) பொருளின் இன்றியமையாமையை இனிதே வற்புறுத்து-கிறது. செல்வமே சிறந்தது என்ற கருத்தைப் பொருள் பொருள் எனப் பலகால் ஒலிக்கச் செய்து, வற்புறுத்தும் பாங்கு நினையத் தகும். முற்கூறிய புறப்பாடலில் பொருட்பிறழ்ச்சியமைந்து, கலைத் திறனை வெளிப்படுத்துகிறது.

இந்நாடக வழக்கை வடமொழியில் வாக்குரத்துவம் அல்லது வைசித்திரியம் என்பர். சாதாரணப் பேச்சிலுள்ள வெளியீட்டு முறையினின்றும் மாறி, அழுத்தம்பெற வெளியிடும் முறையை இது குறிக்கும்.

மகிமபட்டர், ''உலக வழக்கிலுள்ள, அடிப்பட்ட வெளியீட்டு முறைகளை மாற்றிப் புதிதாக, மனத்தில் பதியவைக்கும் அழுத்தத்-துடன் சிறிது சிறிது மாற்றி மறுகோலம் செய்து, புனைந்து கூறுவதே 'வக்கிரோத்தி' என்பார். பாட்டு மொழியை, இன்பம் முதிரப் பேச வைக்கும் திறன் இவ் வக்கிரோத்தியால் உருவாகும்'வைசித்திரியமே' யாகும். எனவே பாடலில் உருவாகி, அமையும் 'வெளியீட்டு முறை' இது; எல்லா அணிகளையும் தந்து அடிப்படையாய் அமைவது. எனவே, குந்தகர் கருத்துப்படி ''அலங்காரத்துள் ஒன்றன்று வக்கி-ரோத்தி; இதுவே அலங்காரம் அனைத்திற்கும் பொதுப் பெயராகும்.'' அஃதாவது, அலங்காரமும் வக்கிரோத்தியும் ஒருபொருட் சொற் களாகும். ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய அலங்காரம் இஃது ஒன்றே; ஏனையன எத்தனை எத்தனையாக வளர்ந்தாலும், அத்தனையும் இதன் உட்பிரிவுகளேயாகும்.

''ஞாயிறு பட்ட அகல்வாய் வானத்து
அளிய தாமே! கொடுஞ்சிறைப் பறவை,
இறையுற ஓங்கிய நெறிஅயல் மராஅத்த
பிள்ளை உள்வாய்ச் செரீஇய
இரைகொண் டமையின் விரையுமால் செலவே''

(குறு: 92)

ஞாயிறு மறைந்த வேளையில் அகன்ற வானத்தில் பறவைகள் விரைந்து பறக்கின்றன. இக்கொடுஞ்சிறைப் பறவைகள், எங்கோ வழியிடையேயுள்ளதும் தாம் தங்கக் கூடு கட்டியிருப்பதுமான ஓங்கிய வெண்கடம்பு மரத்தை நோக்கிப் பறக்கின்றன. அங்கே யுள்ள குஞ்சுகளின் உள்வாயிலே ஊட்டுதற்குரிய இரையைத் தேடி எடுத்துவிட்டமையால் விரைந்து ஓடுகின்றன! —இவ்வாறு இயற் கைப் புனைவுபோல் இது பாடப்பட்டுள்ளது. ஆனால் சங்க கால மரபுப்படி இது தலைவியின் கூற்று; மாலைப் பொழுதைக் கண்டு மயங்கிக் கூறியது. தலைவன் இவ்வாறு விரைந்து பறந்து வரவில்லையே என்ற ஏக்கம் தொனிக்கிறது. இத்தகைய அகப்பாடல் களனைத்திலும் சொல்லவந்த செய்தியைச் சுற்றி வளைத்துக் கூறும் முறை மிக அழகாகப் பின்னபபட்டிருப்பதைப் பார்க்கலாம்.

நுட்பவணி, பரியாயவணி, சமாகிதவணி, மாறுபடுபுகழ்நிலை யணி என வருவன அனைத்துமே இவ்வக்கிரோத்தியின் விளைவு என்பதை, அவ்அவ் அணிகளை இவ்வடிப்படையில் ஆராயும்போது அறிந்து இன்புறலாம்.

2. இரசக்கோட்பாடு

வடமொழியில் தொன்மைமிக்க கோட்பாடு இச்சுவைக் கோட்பாடேயாகும். பரதமுனிவர் நாட்டிய சாத்திரம் எழுதியதால் இச்சுவைக் கோட்பாட்டை வலியுறுத்தி, விளக்கிச் சென்ருர். இந்நூலைப் பற்றி எழுந்த பிற்கால உரைவிளக்கங்கள் பலவாகும். ஆனால், அபிநவகுப்தர் எழுதிய அபிநவ பாரதி என்ற உரை விளக்கம் தவிரப் பிறவெல்லாம் மறைந்தொழிந்தன. அபிநவகுப்தர் குறிப்பிடுவதிலிருந்து நாம் பட்டலொல்லடர், சங்குகர், பட்டநாயகர் என்ற மூவருடைய உரைக் குறிப்புகளைச் சிறிது சிறிது பெற முடிகின்றது.

பரதமுனிவர் குறிப்பிட்டது 'நாட்டியரசமே'. அவர் 'காவிய ரசம்' பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. அதாவது, பரதமுனிவர் நாட்டிய, நாடகத்தில் இரசம் அமையவேண்டும் என்று கண்டாரே தவிரக் காவியத்தில்-இலக்கியத்தில்-இரசம் அமையவேண்டும் எனயாண்டும் சுட்டவில்லை. முதன்முதலாகப் பாமகர்தான் இரசத்தைச் சுவையணி என மாற்றி இலக்கியத்தில் காணமுயல்கின்ருர். ஐயத்திற்கிடமின்றி இக்கோட்பாட்டை விளக்கித் 'தொனி'யுடன் பொருத்திப் பாட்டுக்கு உயிரென நிலைநாட்டிய பெருமை அபிநவ குப்தரையே சாரும். பிற்காலத்தில் ஆனந்தவர்த்தனராலும், அபிநவகுப்தராலும் இரசமும் தொனியும் இணைந்து ஒன்ருகிவிட்டன எனில் மிகையாகாது. மேலும் இலக்கியத்திலும், தனிப் பாட்டுக்களிலும் இவ்இரசத்தை ஏற்றிப் பார்க்கும் முறைகளையெல்லாம் அபிநவகுப்தரே நன்கு விளக்கினுர். சிலப்பதிகாரத்தை அவலக்காப்பியம் என்றும், இராமாயணத்தை வீரக்காப்பியம் என்றும் சொல்வதுபோலக் காப்பியம் முழுவதையும் இரசவழிப்படுத்து உரைக்கும் மரபே முன்பு இருந்தது. சிறுசிறு தனிச் செய்யுள்களிலும் இரசம் ஓங்கிநிற்பதைக் கூறி விளக்கியவர் அபிநவகுப்தர். தொல்காப்பியர் காவியரசக் கோட்பாடாகவே தொடங்கினுலும், இது நாடகத்துறையினின்றும் பெறப்பட்டதென்பதை எடுத்த எடுப்பிலேயே கூறிவிடுகிருர்.

பரத சூத்திரம்

இரசக் கோட்பாட்டிற்கு அடித்தளமாகக் கொள்ளப்படுவது, கீழ்வரும் பரத சூத்திரமும், அதற்குப் பல அறிஞர்கள் எழுதிய பல்வேறு விளக்கங்களுமேயாகும்.

''விபாவனுபாவ-வியபிசாரி-சம்யோகத் ரஸா-நிஷ்பதீஹ்''

விபாவம், அனுபாவம், வியபிசாரி பாவங்களின் இரண்டறக் கலந்த ஒருங்கிணைவால் வெளிப்படுவதே இரசமாகும் இவற்றுள் 'சம்யோகத்' (Conjunction) என்ற சொல் பற்றியும் ''ரஸா–நிஷ்பதீ'' (manifestation of Rasa or Completion of Rasa) என்ற சொல் பற்றியும் அபிநவகுப்தருக்குப் பிறகு, நிறையக் கருத்துவேறுபாடுகள் ஏற்பட்டு, விவாதிக்கப்பட்டுள்ளன. இதிலுள்ள ஒவ்வொரு கலைச்சொல்லும் விரிவாக விளக்கி ஆராயப்பட்டுள்ளன.

விபாவம்

ஒரு சுவையைத் தோற்றுவிக்கும் அடிப்படைக் காரணமாக விளங்குவதே விபாவம் எனப்படும். இதனை 'நாடகச் சூழ்நிலை' (dramatic situation) என்றும் கூறுவர். இது பாடலில் தலைவனிடமோ, தலைவியிடமோ ஒரு சுவையை விளைவிக்கும் கருவியாகிறது. கவிதையில்—இலக்கியத்தில்— ஒன்றிவிடும்போது, அதில் எழும் சுவையுணர்வில் நாம் முழுதும் ஈடுபட்டுவிடுகிறோம்.

விபாவம் இரண்டு வகைப்படும்: (i) ஆலம்பன விபாவம் (ii) உத்தீபன விபாவம் என. ஆலம்பன விபாவம் என்பது சுவைத் தோற்றத்திற்கு அடிப்படைக் காரணமாயிருக்கும் தலைவனையோ, தலைவியையோ, இருவரையுமோ அல்லது அப்பாடலில் இடம்பெறும் முக்கிய பாத்திரத்தையோ குறிக்கும். யாரால் சுவை விளைவு ஏற்படுகிறதோ அவரே 'ஆலம்பன விபாவம்' எனப்படுவார். அவரே சுவையின் இருப்பிடமாக விளங்குவார். உத்தீபன விபாவம் என்பது உணர்வைத் தூண்டும் சூழல்களை–பின்னணியை குறிக்கும். நிலவு ஒளிவீசும் இரவுவேளையில், உலவுபவர் இல்லாத ஒரு தனி இடத்தில், சலசலக்கும் அருவியுடன் மலர்குலுங்கும் சோலையிலே, இளங்காதலர்கள் ஒருவரை ஒருவர் எதிர்ப்படுகின்றனர் என வைத்துக் கொள்ளுங்கள். இவற்றுள் அச்சூழலை உத்தீபன விபாவம் என்றால், காதலர்கள் இருவரும் ஒருவருக்கு ஒருவர் ஆலம்பன விபாவம் ஆவர் என விளக்குகின்றனர்.

காளிதாசரின் அபிநவ சாகுந்தலத்தில் ஒரு காட்சி: காட்டின் நடுவே கன்னுவ முனிவர்தம் குடிசைக்கு அருகில் துஷியந்தன் நின்று கொண்டிருக்கின்றான். அக்கொடிமிடை குடிசையின் பக்கத்திலுள்ள பூங்காவில் மரம் செடிகொடிகளுக்குச் சகுந்தலையும் அவளுடைய இரண்டு தோழிகளும் தண்ணீர் ஊற்றிக்கொண்டிருக்கிறார்–

கள். அப்போது அம்மகளிர் உரையாடி மகிழ்ந்தவண்ணம் அங்கு-மிங்கும் நடக்கின்றனர். சகுந்தலை தனக்கு மரவுரியாலாகிய கச்சினைத் தோழி இறுகக் கட்டிவிட்டதால் துன்புறுவதாகக் கூறி அதனைச் சிறிது தளர்த்தி விடுமாறு வேண்டுகிறாள். உடனே தோழி, "என்னை ஏன் நீ குறைப்படுகிறாய்? என் குற்றமன்று அது. உன் இளமையின் எழுச்சியே அதற்குக் காரணம்" என்றுபொருத்த முறப் பேசி நகையாடுகிறாள். இங்கு துஷியந்தனிடம் காதலை விளைவிக்கும் சகுந்தலையே ஆலம்பன விபாவம் என்றும், தென்றலும் குளுமையும் மிக்க சோலையே உத்தீபன விபாவம் என்றும் எடுத்துக்காட்டுகின்றனர், வடமொழியறிஞர்கள். தமிழில் இதனை நாம் முதல், கரு, உரி என்ற அகத்திணையின் உட்பிரிவுகளில் பொருத்திக் காணுதல் கூடும். இவற்றுள் நிலமும் பொழுதும் அவண் தோன்றும் பிறபல பொருட்களும் சேர்ந்த இயற்கைப்பின்-னணியை (முதலும் கருவும் ஆகிய இரண்டையும்) உத்தீபன விபாவம் எனலாம். தலைவன், தலைவியரை நிறுத்தி, அவர்களின் மனவுணர்வுகளையும் செயல்களையும் மட்டுமே புனையும் உரிப்-பொருளை நாம் ஆலம்பன விபாவம் எனலாம்.

"அன்று அவண் ஒழிந்தன்றும் இலையே; வந்துநனி
வருந்தினை, வாழி என்நெஞ்சே! பருந்து இருந்து,
உயாவிளி பயிற்றும், யாஉயர் நனந்தலை
உருள்துடி மகுளியின் பொருள் தெரிந்து இசைக்கும்
கடுங்குரற் குடிஞைய நெடும்பெருங் குன்றம்
எம்மொடு இறத்தலும் செல்லாய்! பின்நின்று
ஒழியச் சூழ்ந்தனை ஆயின், தவிராது
செல் இனி; சிறக்கநின் உள்ளம்! வல்லே
மறவல் ஓம்புமதி எம்மே! நறவின்
சேயிதழ் அனைய ஆகி, குவளை
மா இதழ் புரையும் மலிர்கொள் ஈர்இமை
உள்ளகம் கனல உள்ளுதொறு உலறி,
பழங்கண் கொண்ட கலிழ்ந்துவீழ், அவிர்அறல்
வெய்ய உகுதர வெரீஇ பையென
சில்வளை சொரிந்த மெல்இறை முன்கை

பூவீ கொடியின் புல்லெனப் போகி
அடர்செய் ஆய்அகல் சுடர்துணையாக
இயங்காது வதிந்தநங் காதலி
உயங்குசாய் சிறுபுறம் முயங்கிய பின்னே'' (அகம்:19)

தலைவன் பொருள் தேடும் வேட்கையால் தலைவியைப்பிரிந்து நெடுந்தூரம் சென்றுவிட்டான். ஆயினும் அவனது முயற்சிக்கு இடையூறாகத் தலைவியின் நினைவு அடிக்கடி வந்து அவனை அலைக் கழித்தது. அப்பொழுது தன் நெஞ்சினைக் கழறிப் பேசுகின்றான். அங்கு அவனது அவலச்சுவைத் தோற்றத்திற்குத் தலைவி காரண மாகிறாள். 'விப்பிரலம்ப சிருங்காரம்' எனப்படும் பிரிவுத் துன்பம் பற்றிய அவலச்சுவை விளைக்கப்பட்டு நம் மனதில் ஒன்றுவதால் பாடலில் தலைவனே ஆலம்பன விபாவமாக விளங்குகின்றான். இரவுப் பொழுதும் தனிமையும் சிறுசுடர் விளக்கும் தலைவிக்குஏற்ற உத்தீபன விபாவம்; யாமரத்தில் பருந்திருந்து கூவ, குன்றத்துக் கூகை துடியின் ஓசைபோல விட்டுவிட்டு ஒலிக்கக் காட்சி தரும் வறண்ட பாலைநிலம் தலைமகனுக்கேற்ற உத்தீபன விபாவம். இப்-பின்னணி, பிரிவுத்துயரென்ற சுவையினை இருபாலும் விளைவிக்கப் பெரிதும் உதவுகின்றது. நாடகத்தன்மை பொருந்த அகத்திணைப் பாடல்களைப் புனைந்தமையால், பரதமுனிவரின் இரசக் கோட்பாட்-டுப் பார்வை சங்கப் பாடல்களுக்குப் பெரிதும் பொருந்தி வருகிறது. உடனே சில அறிஞர்கள் வடமொழிக் கோட்பாடு தமிழிலி-ருந்து பெறப்பட்டது என நூல்கள் எழுதலாம் என்றும், மற்றும் சில பேரறிஞர்கள் சங்கப்பாடல்களே பரத முனிவரைப் படித்துக் கரைத்துக் குடித்துத்தான் எழுதப்பட்டன என்றும் நூல்கள் எழுதி விளம்பரம் தேட முந்துதல் கூடும். 'அங்கணத்துள் உக்க அமிழ்து போல'ச் சிலரிடையே இவ்வொப்பீட்டுமுறைகளைக்கோடிட்டுக் காட்-டவும் அச்சமாக இருக்கிறது. ஏனெனில், இவ்வீண் வம்பினாலேயே சமஸ்கிருத இலக்கியங்களையும் தமிழ் இலக்கியங்களையும் தோய்ந்து படித்துவிடாமல் தடைசெய்யும் வல்லமையும், பகைமை உணர்ச்-சியை வளர்த்துத் 'தங்களின் புகழ்' என்ற சிறு விளம்பர ஊதி-யத்தை நாடும் வேட்கையும் இவ்வறிஞர்கட்கு மிகுதியாக உண்டு.

அனுபாவம்

அனுபாவங்கள் என்பன உள்ளத்துள் தோன்றும் சுவையைப் புறத்தோர்க்குப் புலனாக வெளிப்படுத்தும் மெய்ப்பாடுகள். நாடகத்

துறையில் மெய்ப்பாடு என்ற சொல் இவ் அங்க அசைவுகளையும் புன்னகை, முகம் சுளித்தல், நெற்றி சுருக்குதல் போன்ற பாவனைகளையுமே குறிக்கும். இலக்கியத்துறையில் மெய்ப்பாடு என்பது பேராசிரியர் விளக்குவதுபோல 'பொருட்பாடு'. அஃதாவது. சொல் கேட்டார்க்குப் பொருள் கண்கூடாவது.

இது (i) தானுக வெளிப்படுவன; (ii) முயன்று வெளிப்படுத்துவன என இரு வகைப்படும். முகம் சிவத்தல், கண்ணிமைத்தல் போல்வன உணர்வுக்கு ஏற்பத் தானே வெளிப்படுபவை. தன் மனக்குறிப்பை வெளிப்படுத்த நினைத்து, வேண்டுமென்று செய்பவை இரண்டாவது வகையின; அவை நடிப்புக் கலை சார்ந்தவையும்கூட.

தானுக வெளிப்படுவனவற்றை அனுபாவங்கள் என்றும், முயன்று வெளிப்படுத்துவனவற்றை சாத்துவிகபாவங்கள் என்றும் குறிப்பதுண்டு. பின்னது, நினைந்து செயல்படுவதாதலால், உள்ளத்தில் ஏற்பட்ட உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாகும்; இவற்றில் உள்ளத்து உணர்வுக்கும், வெளிப்பாட்டுக்கும் தொடர்புண்டு. ஒருவன் சினங்கொண்ட மனக்குறிப்பை, முகமும் உடலும் குரலும் வெளிப்படுத்துவதே சாத்துவிகபாவம் ஆகும். பரதர் இத்தகைய 49 மெய்ப்பாடுகள் கொண்ட பட்டியலைத் தருகிருர். தொல்காப்பியர் அகத்திணைக்குமட்டுமே உரிய மெய்ப்பாடுகளை, களவிற் புணர்ச்சிக்கு முற்பட்டன, புணர்ச்சிக்குப் பிற்பட்டன எனவும் பிரிவுக்கால மெய்ப்பாடுகள் அல்லது பெருந்திணை மெய்ப்பாடுகள் எனவும் வரைவுக்கு நிமித்தமானவை வரைந்தெய்திய பின் நிகழ்வன எனவும் பலவகைப்படுத்துத் தருகின்ருர். உண்மையான வாழ்வில் காதலரிடம் காணும் உவகை மெய்ப்பாடுகளும், உணர்வும் சாகக் கொடுத்தவர்களிடம் காணும் அவல மெய்ப்பாடுகளும், உணர்வும் சுவைகள் எனப்படா. கலையுணர்ச்சியுடன் நாடகத்திலோ, இலக்கியத்திலோ வெளிப்படுத்தப்படும் பொழுதுதான் அவை சுவை அல்லது இரசம் எனப்படும்.

இங்ஙனம் 49 பாவங்களையும், 8 இரசங்களையும், 33 நிலை மாறும் உணர்வுகளையும், 8 நிலையுணர்வுகளையும் (ஸ்தாயிபாவம்) பட்டியலிட்டுப் பரதமுனிவர் விளக்கியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

வியபிசாரி பாவம்

ஒரு சூழலில் ஏதேனும் ஒரு சுவை மேலோங்கி நின்றாலும், அதனை விளைவிக்கும் பல துணையுணர்வுகளும் அங்கு அமையும். அவை மனஉணர்வு நிலைகள் அல்லது பல்வேறு அவிநய உணர்வுக்கூறுகள் எனலாம். தலைவன் வருகைக்காகக் குறியிடத்தில் காத்திருக்கும் பெண் "அவனுக்கு ஏதும் ஆபத்தோ என அஞ்சுவள் ஒருகணம்; மற்றொருத்தியால் மயக்கப்பட்டானோ என மயங்குவள் மறுகணம்; முன்பு சொன்ன அன்பு மொழிகளை நினையும்போது குறுநகை தோற்றுவள் பிறிதொருகணம்; கால்கடுக்கக் காத்து நின்றும் வந்திலனே எனக் கடுகடுப்பள் அடுத்தகணம்." இவ்வாறு, தொடர்ந்து நிலைமாறும் உணர்வுகளையே வியபிசாரி பாவம் என்பர். இவையனைத்தும் ஒரே தலைமையுணர்வுக்கு இட்டுச் செல்லும்; அதுவே சுவைப் பெயரிட்டுக் கூறப்படும். முற்காட்டிய அகப்பாடலில் சுவை விளைவித்து நிற்பவன் தலைவனே.

"அன்று அவண் ஒழிந்தன்றும் இலையே!"
"வந்து நனி வருந்தினை"
"வாழி என் நெஞ்சே"
"எம் மொடு இறத்தலும் செல்லாய்"
"பின் நின்று
ஒழியச் சூழ்ந்தனையாயின், தவிராது
செல் இனி, சிறக்கநின் உள்ளம்"
:'வல்லே
மறவல் ஓம்புமதி எம்மே!"
"நம் காதலி
உயங்குசாய் சிறபுறம் முயங்கிய பின்னே"

இக்கூற்றுகளனைத்தும், தலைவனின் பல்வேறு மனவுணர்வுகளைப் படம் பிடித்துரைப்பதால், இவற்றை 'வியபிசாரி பாவங்கள்' எனலாம். அனைத்தும் பிரிவு அவலத்திற்கு நம்மை இட்டுச் செல்கின்றன என்பதை மறக்கக்கூடாது.

நிலைபெற்ற அடிமனஉணர்வு (ஸ்தாயிபாவம்)

சுவையின் கான்முளையே 'ஸ்தாயிபாவம்' எனப்படும். சுவை என்பது வெளியேயிருந்து பெறப்படுவதன்று; அடிமனத்தில்

அனைவருக்கும் இருக்கும் இவ்வுணர்வுகளே சுவைகளாக வெளியே பரிணமிக்கின்றன. ஒருவனது இன்பச்சுவை இன்பமான பொரு-ளைக் கண்டு, அதினின்றும் அவன் பெற்றுக் கொண்டதன்று. அவனுள்ளத்துக்குள்ளேயே இன்பவுணர்வு இருக்கிறது. அதுவே தக்க சூழல் கிடைத்ததும் இன்பச்சுவையாக மலர்கிறது. இவ் அடியுணர்வுகள் இயற்கையானவை. எல்லோர்க்கும் உரியவை. மனம் சார்ந்தவை. நிலையானவை. எட்டு சுவைக்கும் எட்டு அடி மனஉணர்வுகள் உண்டென்பர். உள்ளிருக்கும் உணர்வுகளே சுவையாக மலர்தலின் "மங்கிக் கிடப்பது ஸ்தாயிபாவம்; பொங்கி வெளிப்படுவது இரசம்" என்ற பொருளுரை கூறப்படுவதுண்டு. ஒவ்வொரு ஸ்தாயிபாவமும் பல்வகை மனநிலைகளாக வெளிப்பட்-டுப் பின்பு, அவ்வடிமன உணர்வுக்கு இயைந்த சுவையாக மல-ரும்.

ஸ்தாயிபாவம் (கான்முளை)	——→	பல்வேறு வியபிசாரி பாவங்கள் (அரும்பு)	——→	சுவை (மலர்)

பரத முனிவர் குறிப்பிடும் எண்வகை இரசமும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் எண்வகை மெய்ப்பாடுகளும் முறையே வருமாறு:

1. சிருங்காரம் (erotic)	உவகை
2. வீரம் (heroic)	பெருமிதம்
3. கருணை (pathetic)	அழுகை
4. ஹாஸ்யம் (comic)	நகை
5. உருத்திரம் (ferocious)	வெகுளி
6. பயானகம் (fearful)	அச்சம்
7. பீபற்சம் (repulsive)	இளிவரல்
8. அற்புதம் (wonderful)	மருட்கை

இவை பெயரொற்றுமை ஒருபடித்தாய்க் காணப்படினும்முற்றிலும் கருத்தொற்றுமை உடையன என்று கூறமுடியாது. எடுத்துக்காட்டாக உவகை என்பதற்கும் சிருங்காரம் என்பதற்கும் நிறைய வேறுபாடுண்டு; பெருமிதம் என்பதற்கும் வீரம் என்பதற்-கும் மிகுதியும் வேறுபாடுண்டு. இனி ஒவ்வொரு சுவைக்கும்உரிய ஸ்தாயிபாவங்கள் வருமாறு:

அடிமன உணர்வு (ஸ்தாயிபாவம்)	சுவை அல்லது மெய்ப்பாடு (இரசவெளிப்பாடு)
1. ராதி (sensuous delight)	சிருங்காரம்
2. உற்சாகம் (spirit of fervour)	வீரம்
3. சோகம் (grief)	கருணை
4. ஹாசம் (laughter)	ஹாஸ்யம்
5. குரோதம் (anger)	உருத்திரம்
6. பயம் (fear)	பயானகம்
7. ஜுகுப்சம் (disgust)	பீபற்சம்
8. விஸ்மயம்(wonder)	அற்புதம்

சுவையுணர்வு அடிமனம் சார்ந்தது என்ற இவ்விளக்கம் உளவியல் அடிப்படை உடையதாகும். எல்லோர்க்கும் அடிமன-உணர்வுகள் பொதுவானவை என்றாலும் அவை கலையுணர்வுடன் கலைச்சூழல்களில் வெளியிடப்படும்போது மட்டுமே சுவைகள் அல்-லது இரசங்கள் என்ற பெயருக்கு உரிமையுடையவை ஆகின்றன.

சில விளக்கங்கள்

பட்டலொல்லடர் விபாவ, அனுபாவ வியபிசாரி பாவங்-களைக் காரணமாக்கி, அவற்றின் விளைவால் ஆகும் இரசத்தைக் காரியம் ஆக்கிவிளக்குவர்.

மம்மதர் இதை மறுப்பார். இவற்றிற்கிடையேயுள்ள உறவு காரண காரியம் என்றால், ஆக்குவோனும் ஆக்கப்படுவதும் என்-றால், நிமித்த காரணத்துள் அது அடங்கும். நிமித்த காரணம் மறைந்த பின்னும் காரியம் இருக்கும் என்பதை நாமறிவோம். (சக்கரம் நீங்கியபின்னும் மண்குடம் இருக்கும்). ஆனால் விபாவ அனுபாவ வியபிசாரி பாவங்கள் நீங்கிவிடின் இரசம் இராது. இரசம் என்பது இப்''பாவங்'கட்கு முன்னும்இல்லை; பின்னும் இரா. இவற்றோடு ஒரு சேரத் தோன்றி, ஒன்றி விளங்குவதே இரசம் எனப்படும்,

சங்குகர் முருகுணர்ச்சியால் பெறும் இன்பத்தை விளக்க ஓர் ஓவிய உவமையைப் பயன்படுத்தினர். தீட்டப்பட்ட ஓவிய-மான குதிரையை உண்மையான குதிரையன்று என்றும் கூற லாம்; குதிரைதான் என்றும் குறிப்பிடலாம். அழகுணர்ச்சி, அனு-

பவத்தில் நாம் அதை இவ் இரு நிலையிலும் வைத்து எண்ணலாம். இதுபோலவேதான் சுவை அனுபவமும் ஆகும். தமிழில் ''கல்லைக் கண்டால் நாயைக் காணேம்; நாயைக் கண்டால் கல்லைக் காணேம்'' என்பதற்கு இத்தகைய விளக்கம் ஒன்று தருவர். திருமூலர் ''மரத்தில் மறைந்தது மாமத யானை; மரத்தை மறைத்–தது மாமத யானை'' என்பதும், இதுபோன்ற உவமை அடிப்-படையில் எழுந்த தத்துவ விளக்கமேயாகும். அழகுணர்ச்சியோடு ஈடுபட்டுப் பார்ப்பவர்கட்குத்தான் சுவை தோன்றுமேயன்றி, மற்றவர்கட்குத் தோன்ருது. 'எது சுவை?' 'எது சுவையன்று?' என்பதில் இத்தகைய மனநிலை பற்றிய அனுபவவேறுபாடு உண்டு.

பட்டநாயகர் இரசம் என்பது ஆக்கப்படுவதோ, உணர்த்தப் படுவதோ, படைக்கப்படுவதோ அன்று. முறையான முருகியற் கலைப்படைப்பு நம் உள்ளத்தில் உள்ள முருகியலுணர்ச்சியை எழுச்சிகொளச் செய்ய வல்லதாகும். நம்முள்ளத்திலுள்ள சிறந்த தொரு ஆற்றலால் நாம் அதை அனுபவிக்க முடிகிறது. முன்னது சுவைப்படைப்பு (பாவகத்துவம்) என்றும், பின்னது சுவையனுபவம் (போஜகத்துவம்) என்றும் அவரால் அழைக்கப்பட்டன. இது சாதாரண உளவியல் வழிப்பட்டதன்று; முருகுணர்வு உளவியல் வழிப்பட்டது.

அபிநவகுப்தர் இதை முழுமூச்சாக எதிர்த்தார். படைப்பில் மூழ்கிப்பார்த்த அல்லது படித்தபிறகு, நம் உள்ளத்தில் எஞ்சி நின்று இன்பம் பயப்பதே சுவையாகும். தனி அனுபவங்கள் உலகப் பொதுமை அனுபவங்களாகி, ஒன்றுகலந்து, இன்பம் நல்குகின்றன. இதனுல்தான் துன்பியல் நாடகங்களிலும் நாம் இன்பம் காணமுடிகிறது. சுற்றுச்சார்புகளின் நீங்கிய, மேலான, தனி இன்பமே 'இரசமா'கும். இங்ஙனம், உலகப் பொதுவான மீஉயர் இன்ப உணர்வுக்கு—அனுபவத்திற்கு—மகிழ்ச்சிக்கு நம்மை இட்டுச் செல்வதே இரசம் என்பது அவரது கருத்தாகும். உலகிய லின் அப்பாற்பட்ட (transcendental) இன்ப அனுபவமே சுவை என்பது அவர் தரும் விளக்கம்.

பட்டதவுத்துவர் என்ற அபிநவகுப்தரின் ஆசிரியரது கருத்துப்படி, சுவைகோடல் என்பது, உலகப் பொதுவான அடி–மன அனுபவமாகும். நமக்குத் தெரிந்தவன் ஒருவன் இராமனுக

நடித்தால், 'உலகில் அவன் யார்? பேரென்ன?' என்ற நினைவு வருகிறது. ஆனால், இராமனாக நடிப்பவனை நம் நண்பனெனவும் நாம் எண்ணுவதில்லை; வால்மீகியே படைத்த இராமன் என்று முற்றிலுமாக நம்பிவிடுவதுமில்லை. இரண்டிற்கும் இடைப்பட்ட கற்பனையுலகில் கண்டு, நம் பழைய உணர்வுகளும் அனுபவங்களும் தூண்ட, நாம் இன்ப அனுபவத்தைப் பெறுகிறோம். இங்ஙனம் ஏற்படும் கலப்புணர்வுகள் பலவற்றின் இணைவால் உருவாவதே கலையனுபவமாகும்.

எனவேதான், அபிநவகுப்தர் இவ் இரச அனுபவத்தை, உலகியலுக்கு அப்பாற்பட்டது (அலௌகிகம்); பேரின்ப நிலையைச் சார்ந்தது என்று விளக்கினார்.

சில எடுத்துக்காட்டுகள்

சங்க இலக்கியப் பாட்டுகள் எல்லாம் 'மெய்ப்பாடு' என்ற சுவைக் கோட்பாட்டு வழியில் இயற்றப்பட்டிருப்பதால், அவற்றில் இந்த 'இரச' அனுபவத்தை ஏற்றிக் காண்பது மிக எளிதாக இருக்கிறது. ஒவ்வொரு பாடலிலும் சுவை அமைவு சிறப்புறப் பொருந்தியிருப்பதைக் காணலாம்.

''ஐயோ எனில்யான் புலியஞ்சுவலே!
அணைத்தனன் கொளினே அகன்மார்பு எடுக்கவல்லேன்
என்போற் பெருவிதிர்ப்பு உறுக நின்னை
இன்னா துற்ற அறனில் கூற்றே
நிரைவளை முன்கை பற்றி
வரைநிழற் சேர்கம் நடத்திசிற் சிறிதே'' (புறம்: 255)

வன்பரணர் பாடிய இப்பாடலில், காட்டுவழியில், கணவனைப் புலியடித்துவிடத் தன்னந்தனியே புலம்பும் ஒரு பெண்ணின் கண்ணீர்க் கதையைப் பார்க்கின்றோம். 'ஐயோ' என்று வாய்விட்டுக் கதறினால், மீண்டும் புலிவந்து அடித்துவிடுமோ என்று பொருமுகிறாள். அவனை அணைத்துத் தூக்கிப்போகலாம் என்றால், தூக்க அவளால் முடியவில்லை. உடனே எமனைச் சபிக்கிறாள். இறந்துபோன தலைவனிடம் 'சிறிது என்னோடு நடந்தால், அதோ மலைநிழலுக்குப் போய்விடலாமே' என்று கெஞ்சுகிறாள். பல துணையுணர்வுகள் கொண்ட—அச்சம், இளிவரல், வெகுளி போல்வன கூடிய—அவலச்சுவை இப்பாடலில் மீக்கூர்ந்து நிற்கிறது.

இதில் தலைவி—ஆலம்பன விபாவம்; வரைசார்ந்த வழி உத்தீபன விபாவம். தலைவியின் பேச்சில் அவளுடைய அனுபாவங்கள் பல வெளிப்பாடாகின்றன. முற்கூறியவாறு பல வியபிசாரி பாவங் களும் அவலம் என்ற தலைமையுணர்வும் உள்ளன. இது கருணை-ரசத்தை வெளிப்படுத்துகிறது.

''இளையோர் சூடார்! வளையோர் கொய்யார்!
நல்லியாழ் மருப்பின் மெல்ல வாங்கிப்
பாணன் சூடான்! பாடினி அணியாள்!
ஆண்மை தோன்ற ஆடவர்க் கடந்த
வல்வேற் சாத்தன் மாய்ந்த பின்றை
முல்லையும் பூத்தியோ ஒல்லையூர் நாட்டே'' (புறம் 242)

ஒல்லையூர் கிழானாகிய பெருஞ் சாத்தன் மறைந்த பொழுது, குடவாயிற் கீரத்தனார் பாடிய கையறு நிலைப் பாட்டு, இது. சொல்ல வந்த செய்தியை நேரே கூறாமல், 'ஒல்லையூர் நாட்டில் முல்லை ஏன் பூக்க வேண்டும்?' என்று கேட்டு, மறைமுகமாகப் பேரவலத்தை, உணர்வூற்றாக விளைவிக்கும் இப்பாடல் எல்லா வகையாலும் சுவை மலி பாடலாகும். இதன் ஆலம்பன விபாவம் சாத்தன் மறைவு. அவலச் சூழலைக் காட்டும் 'பூ அணியாமை' என்ற உத்தீபன விபாவமே பாடல் முழுதும் நிறைந்துளது. இளை யோரும் சூடாமல் பெண்களும் அணியாமல் பாணனும் பாடினியும் பயன்படுத்தாமல் இருப்பன துணையுணர்வுகளாகிய பாவங்கள் போல் உள்ளன. 'முல்லையும் பூத்தியோ?' என்ற கேள்வியில் அவலமாகிய தலைமைச்சுவை பொங்கி வழிகிறது. இங்ஙனம்புறப்-பாடல்களும் நாடக வழக்குப் பொருந்தி, இரசக்கோட்பாட்டிற்கு இயைந்துள்ளமை அறிந்து இன்புறத்தக்கதாகும்.

''முட்டுவேன்கொல்? தாக்குவேன்கொல்?
ஓரேன் யானும்ஓர் பெற்றி மேலிட்டு,
ஆஅ ஒல்எனக் கூவுவேன்கொல்?
அலமரல் அசைவளி அலைப்பஎன்
உயவுநோய் அறியாது துஞ்சும் ஊர்க்கே'' (குறு:28)

வரைவு மேற்கொள்ளாது தலைவன் பிரிந்து சென்று விட தலைவி, அத்துயர் பொறுக்கமாட்டாமல் தோழியிடம் புலம்புவது

இப்பாடல். ஔவையார் மெய்ப்பாட்டு நலம் முற்றிலும் பொருந்த இதனைப் பாடியுள்ளார்.

வடமொழி முறைப்படி இப்பாடலுக்குக் கீழ்வருமாறு குறிப்பு எழுதலாம்:

ஸ்தாயிபாவம் = சோகம்

ஆலம்பனவிபாவம் — தலைவி

உத்தீபனவிபாவம் — அசைவளி, நள்ளிரவு, தனிமை.

அனுபாவம் — முட்டுவேன்கொல்... தாக்குவேன்கொல் ஆஅ ஒல் எனக் கூவுவேன்கொல் ... என்பன.

வியபிசாரிபாவம் — முதல் அடியிற்சினம்; அடுத்த இரண்டடியில் அழுகை; இறுதியில் அச்சம், இளிவரல்.

இரசம் — கருணரசம்

தொல்காப்பியர் தரும் விளக்கப்படி இதிலுள்ள மெய்ப்பாடு அழுகை. இது இளிவும் அசைவும் பற்றிவந்ததும் தன்கட் தோன்றிய துயரால் வந்ததுமாகிய அழுகையாகும். இது பிரிவுக் குரியதாகக் கூறப்படும் 'கண்துயில் மறுத்தல்' 'துன்பத்துப் புலம்பல்' என்ற மெய்ப்பாடுகளைக் கொண்டது.

எண்ணிக்கை

இரசத்தின் எண்ணிக்கையைப் பாகுபாடு செய்யும்போது முருகியல் உணர்வு அடிப்படையிலும், முருகியல் வடிவ அடிப்படையிலும் என இருவிதமாகப் பகுப்பர். அபிநவகுப்தர் எட்டு என்பதை ஒப்புக் கொண்டாலும் அதனை மனங்கடந்த பேரனுபவமாகக் கருதும்போது ஒன்றே ஒன்றுதான் என முடிவு செய்வார். போஜர் இரசம் பத்து என ஏற்றுக்கொண்டாலும் சிருங்காரம் ஒன்றே இரசம் என்றும் பிறவெல்லாம் அதன் மாற்று வடிவங்களே என்றும் வாதிப்பார். பிற சுவைகள் என்பன தனித்து எவையும் இல என்பதும் தொன்று தொட்டுத் தவறாகக் கருதி வந்ததன் விளைவே இவ்வெண்ணிக்கைக் கணக்கு என்பதும் அவர் கருத்தாகும். உத்பாதர் போன்றோர் சாந்தம் சேர்த்து ஒன்பது என்று கொண்டனர். பத்து என்போர் அதனுடன் வாத்சல்யத்தைச் சேர்த்துக் கொண்டனர். சிலர் ஒன்பதுடன் வாத்ஸல்யம் (அன்பு) லௌல்யம் (பொருளாசை) பக்தி சேர்த்து 12 என்றனர். இதில் அபிநவ

குப்தருக்கும் உடன்பாடுண்டு. பட்டலொல்லடர் பரதர் கூறிய எட்டுச்சுவையே நாடறிந்ததெனினும், உண்மையில் அது கணக் கற்றது என்றூர். பவபூதி கருணைரசம் ஒன்றே உண்டு என்பார். பல சார்புகளினுல் இவ் ஒரு சுவை, பல சுவைகளாகத் தோற்று-கிறது. நீர் ஒரு தன்மையதே எனினும் குமிழி அலை, திவலை, சுழி எனப் பல பெயர் பெறுவது போல, கருணைரசம்தான் பல்வேறு பெயர்பெறுகிறது என்பது அவர் தரும் விளக்கம்.

3. தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டியலும் பரதமுனிவரின் இரசக்கோட்பாடும்

தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டுக் கொள்கை தமிழ்த்திணை இலக்கிய மரபுவழிப்பட்டது. பொருளதிகாரத்தை நுட்பமாக ஆராய்வார், அதன்கண் அகத்திணை ஒன்றனையே அடிப்படை-யாகக் கொண்டும், புறத்திணையை அதனேடு சார்புபடுத்தியுமே இலக்கணம் கூறப்படுகின்றதென்பதை நன்குணர்வர். உவமவியல் பொதுப்பட அமையினும் அதன் பிற்பகுதியில் உள்ளுறை பற்றி-யும் தலைவி, தோழி கூற்றில் அஃது அமையும் முறை பற்றியும் சிறப்பாக எடுத்தோதுவன அகம் பற்றியனவேயாம். மரபியலும் கருப்பொருளாட்சியுடைய அகத்திணையை நோக்கியே அமைக்கப் பட்டதென்பது போதரும். அவற்றைப்போல மெய்ப்பாட்டியலும், பெரும்பான்மையும் அகத்திணைப் பாடல்களை நோக்கியே யாக்கப் பெற்றதென்பது அதன் அமைப்பை நோக்குவார்க்கு இனிது புலனும்.

வடமொழியில் பரதமுனிவர் நாடகம் ஒன்றையே குறியாகக் கொண்டு பரதசாத்திரம் வகுத்தார். அதன்கண் அவர் குறிப்பிடும் இரசக்கோட்பாடு முழுதும் நாடகத்தையே நோக்கியதாகும். அவர் நாடக ரசக்கோட்பாடு என வகுத்ததை பிற்காலத்தவர் 'காவிய ரசக்கோட்பாடு' எனச் சார்த்தி நோக்கியமை வடமொழி இலக்-கிய வரலாற்ருல் அறியப்படும். இது தொல்காப்பியருக்கும், பரத முனிவருக்கும் உள்ள அடிப்படை வேறுபாடாகும்.

நாடகவழியும் இலக்கியவழியும்

'பண்ணைத் தோன்றிய' என்று மெய்ப்பாட்டியலைத் தொடங்குவதால், தொல்காப்பியர் "கண்டும் கேட்டும் இன்பம்

நுகரும் ஆடல் பாடலிலும் நாடகத்திலும் தோன்றுவதே மெய்ப்பாடு'' என்பதை ஒப்புக்கொள்கிறார். ஆயினும், அவர் இதனை உலகியல் வழக்கை நாடகப்புணர்வாக்கும் 'பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கிற்கே' அடிப்படையாகக் கொண்டார் செய்யுளியலுள் மெய்ப்பாட்டை விளக்குமிடத்தில் அவர்,

''உய்த்துணர்வு இன்றித் தலைவரும் பொருளான்
மெய்ப்பட முடிப்பது மெய்ப்பாடாகும்'' (1406)

என்று கூறுவார். இதற்கு இளம்பூரணர், ''யாதானும் ஒன்றைக் கூறியவழி அதன்கட் பொருண்மையை விசாரித்துணர்தலன்றி, அவ்விடத்துவரும் பொருண்மையானே மெய்ப்பாடு தோன்ற முடிப்பது மெய்ப்பாடென்னும் உறுப்பாம் என்றவாறு செய்யுட் செய்வார் மெய்ப்பாடு தோன்றச் செய்தல் வேண்டுமென்பது கருத்து'' என விளக்கம் தருவார். அஃதாவது, தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டியல், பரதருடையதைப்போல அல்லாமல் முழுதும் இலக்கியத்தையே நோக்கியதென்பது இதனால் போதரும்.

மேலும் ''மெய்ப்பாடென்பது பொருட்பாடு; அஃதாவது உலகத்தார் உள்ள நிகழ்ச்சி ஆண்டு நிகழ்ந்தவாறே புறத்தார்க்குப் புலப்படுவதோராற்றான் வெளிப்படுதல்'' என்ற பேராசிரியர் விளக்கமும் ஈண்டுக் கருதத்தகும். நாடகத்தில் 'உய்ப்போன் செய்தது காண்போர்க்கு எய்துதல் போல' ஈண்டும் பாடற்கருத்துப் படிப்போருள்ளத்தில்—மெய்ப்பாட்டை—சுவையை விளைவிக்கவேண்டும். மெய்ப்பாடு என்ற தொடர் அகவுணர்வு புறத்தே உடம்பின்கட் தோன்றுவது என முதலிலும் பாடலின் உட்பொருள் படிப்பவர் அல்லது கேட்பவர் உள்ளத்தும் வெளிப்பட்டுப் புலனுதல் எனப் பிறகும் பொருள் வளர்ச்சி பெற்றுளது. 'மெய்யின்கண் தோன்றுதலின் மெய்ப்பாடாயிற்று' என்ற இளம்பூரணர் உரையாலும் ''மெய்ப்பாடென்பது பொருட்பாடு; சொல் கேட்டார்க்குப் பொருள் கண்கூடாதல்'' என்ற பேராசிரியர் உரை விளக்கத்தாலும் இதனை உய்த்துணரலாம்.

மெய்ப்பாட்டைச் செய்யுள் உறுப்புகள் 34 இல் ஒன்றாகத் தொல்காப்பியர் கொண்டதற்குரிய காரணத்தை, இளம்பூரணர் தெளிவாக எடுத்துக் கூறுகிறார். ''அஃதேல், இவ் இலக்கணம் சூத்திரனுள் பயன்படுதல் உண்டாதலின், ஈண்டு வேண்டா-

வெனின், ஈண்டும் செய்யுட் செய்யுங்கால் சுவைபடச் செய்ய வேண்டுதலின் ஈண்டுங் கூறவேண்டுமென்க,'' என்பது அவர் விளக்கம்.

நாடகம் கண்ணுக்கும் செவிக்கும் விருந்தாகும் என்பார் பரதமுனிவர். தொல்காப்பியர் இவ் இரு புலன்களாலும் தெளிவாக உணரும் ஆற்றலுடையவர்கட்கே, நன்னயப் பொருள்கோள் என்ற மெய்ப்பாட்டுப் பொருள்கோடல் எளிதாகும் என்கிறார்.

''கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடை மாந்தர்க்கு அல்லது தெரியின்
நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங்குரைத்தே'' (1221)

மெய்ப்பாடு அமையப் பாடினால் மட்டும் போதுமா? படிப்-போரும் உணரும் ஆற்றல் மிக்கு விளங்குமிடத்தேதான் 'மெய்ப் பாடு' வெற்றியுறும். எனவேதான், இரசங்களை ஏற்று உணர வல்லவர்களை 'சஹ்ருதயா' என அழைத்தார், பரதமுனிவர்.

மனங்கடந்ததும் மக்கள்நுதலியதும்

அபிநவகுப்தர் போன்றோரால் இரசானுபவம் என்பது பரம-னைக் கண்டறியும் காலத்தே அடியவரின் உள்ளத்தில் ஏற்படும் மகிழ்ச்சி வெள்ளம் போல், இவ்வுலகிற்கு அப்பாற்பட்டதோர் அழகுணர்ச்சி அனுபவமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. சுவை அலௌகீகரசம் என அழைக்கப்பட்டு 'உலகியல் சாராத சுவை' எனப்படுகின்றது. இவ்விளக்கம் தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டி யலுக்குப் பொருந்தாது. ஏனெனில், அவர் இதுபற்றிப்பேசவில்லை.

தொல்காப்பியரின் அகத்திணைக் கோட்பாடு '**மக்கள் நுதலி யது**' ஆதலின் அவர் கூறும் மெய்ப்பாடுகள் உண்மையான வாழ் வில் நிகழ்வனவா அல்லது இலக்கியத்தில் இடம்பெற வேண்டிய னவா எனஐயுறுமளவு உலகியலாக எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளன. பரத முனிவர் வாழ்க்கையை 'ரூபகப்'படுத்தும் நாடகம் பற்றி அரங்கம், நடிகர், ஒப்பனை, காண்போர் என்பனவற்றை மையமா கக் கொண்டு விளக்கம் தருகிறார். பிற்காலத்தில் இக்கோட் பாட்டை விளக்கியவர்களே இதனை உலகியல் சாராத உணர்வு நிலையோடு ஒப்பிட்டு விளக்கலாயினர். சமயஉணர்வு மேலோங் கிய நிலையில், பெரும் சைவராகிய அபிநவரிடமிருந்து, வெளிப் பட்டதே இவ்விளக்கம்.

மேலைநாட்டுத் திறனாய்வாளர்கள் 'உணர்வுக் கூறு' (Emotional Element) எனக்கூறுவதுடன் தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டுக் கோட்பாடு பெரிதும் ஒற்றுமையுடையதாய் இருப்பதை, இதுகாறும் காட்டிய விளக்கங்களால் அறியலாம். ஒரு கவிதை எவ்வுணர்வு நிலையில் எழுதப்பட்டதோ அதே உணர்வு நிலையைப் படிப்பவர் உள்ளத்திலும் வெளிப்படுத்துவதைக் 'கருத்துத்தொடர்புறல்' (Communication) என்று கூறுவர். மெய்ப்பாட்டுக்கோட்பாடு இதனுடன் ஒற்றுமையுடையதாய்ப் படிப்பவர் உள்ளத்தே சுவையை விளைவிப்பதுதான் சிறந்த கவிதை என்ற இலக்கணத்தை நிலைநாட்டுகிறது.

மெய்ப்பாட்டியல் அமைப்பை நான்கு பிரிவுகளில் அடக்கலாம்:

1–12:	நூற்பாக்கள்	—	அகத்திற்கும் புறத்திற்கும்பொதுவான மெய்ப்பாடுகள்
13–24:	நூற்பாக்கள்	—	அகத்திற்கே உரிய மெய்ப்பாடுகள்
25–26:	நூற்பாக்கள்	—	தலைவன் தலைவி பற்றியன
27	ஆம் நூற்பா	—	உணர்பவர் திறம்

முதல் பன்னிரண்டு நூற்பாக்களும் ஒரு தொகுதி எனலாம். முதற்கண் மெய்ப்பாடு 32 ஆகவும், 16 ஆகவும் வகைப்படுத்தப்பட்டு இறுதியில் எட்டு எனச் சுட்டப்படுகிறது. இவை எட்டும் பிறக்கும் சூழல்களை வைத்து, ஒவ்வொன்றிற்கும் நான்கு வீதம் 32 காரணங்கள் கூறப்படுகின்றன. இறுதியில் அவை 32ம் ஒரு பகுதியாகப் பிறிதொரு 32 மெய்ப்பாட்டுக் கூறுகளும் எண்ணியுரைக்கப்படுகின்றன.

'பண்ணைத்' தோன்றுங்கால் (அஃதாவது நாடகத்தில்) முப்பத்திரண்டாகும்; அவையே இலக்கியத்தில் இடம்பெறும்போது எட்டாக அடங்கிவிடும் என்பதே முதல் மூன்று நூற்பாக்களின் கருத்தாகும். சுவைக்கப்படும் பொருள், காண்போன் பொறியுணர்வு, மனக்குறிப்பு, விறல் என நான்காக்கி எட்டினோடும் பெருக்கிக்காட்டுவர். இந்நாடக மெய்ப்பாடு இலக்கிய மெய்ப்பாடாகும்போது படிக்கப்படும் பாடல், படிப்பவர் மனக்குறிப்பு என இரண்டாகிவிடுவதால் 32 என்பது 16 ஆக அடங்குகிறது. இறுதியாகப் படிப்பவர் உள்ளத்தே விளைக்கப்படுவதே சுவை

யாதலின் 8 என்றே தொகைபெற்று நிற்கின்றது. பாடலைப் படிக்கின்றபொழுது அங்கு காட்சி மனத்திரையில் ஓடுகிறது; மனக்குறிப்புத் தோன்றுகிறது. அஞ்சத்தகுவன கண்டு ஒருவன் படபடத்து ஓடிவருவது அச்சம். அங்ஙனம் அரங்கில் ஒருவன் நடித்து அச்சச்சுவையை விளைவிக்கக் கண்டு காண்போரும் அச்சுவை வழிப்படுவது அச்சச்சுவை; பாடலைப் படிக்கும்போது அச்சுவை தோன்றுவது கவிதை மெய்ப்பாடு எனலாம். எனவே, மனக் குறிப்பும் சுவையும் ஒன்றுகி எட்டென்ற தொகை பெறுகின்றன எனலாம். இவ்வாறு நாடக மெய்ப்பாடு இலக்கிய மெய்ப்பாடாக மாறும் திறம் அழகுற எடுத்தோதப்பட்டுள்ளது.

பரதமுனிவரும் இரசம் எட்டென்றே கூறுகின்ருர். 'சாந்தம்' என்பது ஒன்பதாவது சுவையாக உத்பாதர் என்பவரால் கி. பி. 9 ஆம் நூற்ருண்டில் சேர்க்கப்பட்டதென்பர். பின்வந்த ஆனந்த வர்த்தனர், அபிநவகுப்தர் அனைவரும் இதனை ஏற்றுக் கொண்டனர். தமிழிலும் பிற்காலத்தில் சாந்தத்தை ஏற்றுக்கொண்டு ஒன்பதாக்கி உரைக்கலாயினர். பரதமுனிவர் சிருங்காரத்தில் தொடங்குவர்; தொல்காப்பியரோ 'நகை'யில் தொடங்கி அழுகையை அடுத்து வைத்துச் சிருங்காரமாம் உவகையை இறுதியில் வைத்துள்ளார். தொல்காப்பியர் வகைமை:

''நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகைஎன்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடு என்ப'' (தொல்: 1197)

பரதமுனிவர் ஒவ்வொரு இரசத்திற்கும் ஒவ்வொரு ஸ்தாயி பாவம் உண்டு என்று கூறியுள்ளார். இந்நிலையான மனவுணர்வு உலகப் பொதுவானது. ஒவ்வொரு மனித உள்ளத்திலும் பொதிந்து கிடப்பது. அதற்கு ஒரு தூண்டுகோல் ஏற்படும்பொழுது இது 'இரசமாக' வெளிப்படுகிறது.

இவை தவிர 33 வியபிசாரி பாவங்கள் (நிலையற்ற மன-வுணர்வுகள்) பரதமுனிவரால் கூறப்பட்டுள்ளன. 'நகை' முதலியன தோன்றும் 32 காரணங்களைக் கூறிய தொல்காப்பியர் அவற்றின் இறுதியில் மற்ருெரு 32 மெய்ப்பாட்டு நிலைக்களன்களைக் கூறி "ஆங்கவை ஒருபாலாக, ஒருபால் இவையும் உள" என்று முற்றிலும் முன்னையவற்ருேடு சமமாகக் கூறுகிருர். இவற்றுள்

சில மெய்ப்பாடுகளாகவே (நடுவுநிலை, அருளல், அன்பு) கருதத் தக்கன; சில சுவை தோற்றவல்ல சூழல்கள் (உடைமை, கையறு-நிலை, இடுக்கண்) எனத்தக்கன; மற்றும் சில துணை உணர்வுகள் (நாணுதல், அரற்று) எனத்தக்கன.

திரு. பி. திருஞானசம்பந்தன் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் எட்டினையும் ஸ்தாயிபாவம் எனவும் பிற்கூறிய முப்பத்திரண்டினை-யும் வியபிசாரி பாவம் எனவும் கருதுகிறார்.[12]

பரத முனிவர் கூறும் 33 வியபிசாரி பாவங்களில் 12 மட்டும் இம்முப்பத்திரண்டில் ஒற்றுமையுடையனவாயுள்ளன என்ப-தும் அவர் தரும் சான்றாகும். (இன்புறல்–ஹர்சா, நடுவுநிலை - நிர்வேதா, நாணுதல் – விருதா, துஞ்சல் – நித்ரா போல்வன) தொல்-காப்பியர் கூறுவன மெய்ப்பாடாம் சுவையேயன்றி அவை ஸ்தாயி பாவம் ஆகா; பிற்பகுதியை வியபிசாரி பாவம் என்பதும் அத்-துணைப் பொருந்துவதாகாது.

இரசவுணர்வு இப்பாவங்களால் தோற்றுவிக்கப்படுவதன்று; அது என்றுமுளது. ஆனால் வியபிசாரி பாவங்கள் தோன்றவும் மறையவும் கூடியன; நிலையற்றவை என விளக்குவர். இன்றைய உளவியல் அறிஞர்களோ இவையனைத்தையும் சுவையுணர்வுநிலைகளாகக் கோடலேயன்றி, இவற்றுள் வேறுபாடுகள் காணுதல் அரிதென்கின்றனர்.[13]

மெய்ப்பாட்டியலின் இரண்டாம் தொகுதி 12 நூற்பாக்கள். அவற்றுள் முதல் ஆறு மெப்ப்பாடுகள் களவுக்குரியன. அவற்றுள்-ளும் முதல் மூன்று தொகுதிகளைப் புணர்ச்சிக்கு முந்திய மெய்ப்-பாடுகள் எனவும் அடுத்த மூன்று மெய்ப்பாடுகளைப் புணர்ச்சிக்-குப் பிற்பட்டன என்றும் பேராசிரியர் குறிப்பிடும் விளக்கம் அறிந்து இன்புறத்தக்கதாகும். இவை "மன்னிய வினைய நிமித்தம்"-திருமணத்திற்குக் காரணமான மெய்ப்பாடுகள் எனப்படுகின்றன. உயிர் மெலியுமளவு காதல் நோய் மிக்கவிடத்து, இம்மெய்ப்பாடு-கள் ஒருதன்மைப்படி நிகழா என ஆசிரியர் உய்த்துணர வைக்–

---

[12] P. Thirugnanasambandan, A study of Rasa - Tholkappiyar and Bharata, proceedings of the first International conference seminar of Tamil studies, kuala lumpur 1966 p. 17

[13] Ibid.

கின்றார். இவை தவிரப் பொதுவான பிரிவு மெய்ப்பாடுகளாகச் சிலவற்றை ''இன்பத்தை வெறுத்தல், துன்பத்துப் புலம்பல்–'' என்ற நூற்பாவில் குறிப்பிடுகிறார். இளம் பூரணர் இவற்றைப்-பெருந்திணை மெய்ப்பாடுகள் என்பார்.

'முட்டுவயின் கழறல், முனிவு மெய்ந்நிறுத்தல்' என்ற நூற்பா மூலம் வரைவுக்கு நிமித்தமான மெய்ப்பாடுகளையும் ''தெய்வம் அஞ்சல், புரையறந்தெளிதல்'' என்ற நூற்பா மூலம் வரைந்தெய்-தியபின் கற்பு வாழ்க்கையில் ஏற்படும் மெய்ப்பாடுகளையும் தொல் காப்பியனார் வரன்முறைப்படுத்துகிறார்.

இவை அனைத்தும் அகத்திணையில் தலைவிக்கே சிறப்பாக உணர்த்தப்படினும், சிற்சில தலைவனுச்கும் ஏற்றிக் காணத் தக்கன-வாகும். தொல்காப்பியர் தலைவிக்கு உரியன தலைவனுக்குரியன, இருவருக்கும் பொதுவானவை எவையெவை என்பதை நாமே உய்த்துணருமாறு விட்டுவிட்டார். தலைவி மெய்ப்பாடு என்றோ தலைவன் மெய்ப்பாடு என்றோ அவர் ஓரிடத்திலும் பிரித்துச்சுட்ட வில்லை. தமிழ் அகத்திணை மரபைப் போற்றிய தொல்காப்பியர் உளவியலறிஞரும் ஒப்பிட்டு ஆராயக்கூடிய அளவிற்கு இப்பாலி யல் தொடர்பான மெய்ப்பாடுகளை வரிசைப் படுத்திக் காலமுறைப் படியும், உணர்வு முறைப்படியும் கூறமுயன்றுள்ளார். களவுமெய்ப் பாடுகளே மிகுதியாகக் கூறப்பட்டிருப்பதும் அம் மெய்ப்பாடுகளை வரிசைப்படுத்தி இருக்கும் முறையும் ஆராயத்தக்கனவாகும்.

பரதமுனிவரின் புகழ்பெற்ற சூத்திர விளக்கமும் மெய்ப் பாட்டியலில் ஓரளவு ஏற்றிக் காணத்தக்கதாகும். விபாவம் என அவரால் குறிப்பிடப்பட்ட ஆலம்பன விபாவம் உத்தீபன விபாவம் இரண்டும் மெய்ப்பாட்டைத் தோற்றுவிக்கும் சிறப்புடையன ஆகும். அவற்றுள் ஆலம்பனம் என்பது யார் பற்றி யாருக்காகச் சுவை பிறக்கின்றதோ அவரைக் குறிக்கும். சிறப்பாகத் தலைவன் தலைவியரையே அது சுட்டும் என்பர். தலைவனுக்காகத் தலைவி யும் தலைவிக்காகத் தலைவனும் பெரும்பான்மையும் ஆலம்பன விபாவம் ஆவர். பிற பாத்திரங்கள் எல்லாம் இவர்கள் இருவருக் காகவே என்பதும் இவர்கள் இருவருமே சுவைத் தோற்றத்திற்குக் காரணிகளாவர் என்பதும் இவ் இரு மொழி இலக்கியங்களாலும் அறியப்படும் கருத்தாகும்.

அகத்திணை இலக்கியத்திலும் தலைவன் தலைவியரே தலைமையிடம் பெறுகின்றனர். ஒவ்வொரு அகப்பாடற்கருத்தும் இவர்கள் இருவரைச் சுற்றியே நிகழ்தலால், தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியல் இறுதியில் தலைவன் தலைவியரிடையே இருக்க வேண்டிய பத்து ஒப்புமைகளையும் அவர்களிடம் இருக்கத்தகாத பனிரெண்டு தீய பண்புகளையும் விளக்க நேர்ந்தது. களவியலில் அவர் 'ஒத்தகிழவனும் கிழத்தியும் காண்ப' என்றார். இங்கு அவ்வொப்புமைகளை உடன்பாட்டு முகத்தானும் எதிர் மறை முகத்தானும் கூறுகிறார். பிறப்பு, குடிமை, ஆண்மை (பெண்மை), உருவம், வயது, காமவாயிலாகிய உணர்வு, நிறை, அருள், உணர்வு, திரு என்பனவற்றால் ஒத்திருத்தல் சிறப்பாகும். பொறாமை, கொடுமை, தன்னை வியத்தல், புறங்கூறல், வன்சொற் பேசுதல், உறுதியின்மை, சோம்பல், தம்குடியுயர்வையே நினைதல், ஒருவரினும் ஒருவர் தாமே இன்புறுவதாக நினைத்தல், அறிவின்மை, மறதி, காதலர் தத்தமது அன்பரைப் பிறரோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்தல் என்று இவை பனிரெண்டும் கூடாப் பண்புகளாகும். உயரிய தலைவன் தலைவியரிடையேதான் முற்கூறிய மெய்ப்பாடுகள் எல்லாம் நிகழுமென்பதும் மற்றையவரிடத்தெல்லாம் சில நிகழ்ந்தும் சில நிகழாதும் மாறுபடும் என்பதும் உய்த்துணரற்பாலதாகும்.

ஏன் மெய்ப்பாட்டியலில் தலைவன் தலைவி பற்றி ஒப்புமையும் ஆகாதனவும் கூறினார் எனப்பலரும் வினவுவதுண்டு. பரத முனிவரின் விபாவம், நாடகப் பண்பை நன்கு விளக்குவதால் அந்நோக்குடன் மெய்ப்பாட்டியலைக் கற்கும் போது, இன்னும் நன்கு புரிகிறது.

வியபிசாரி பாவங்கள் அடிக்கடி நிலைமாறுவன; காரணம் நீங்கியதும் தாமும் நீங்கிவிடுவன. ஆனால் இரசங்களோ அங்ஙனம் நிலைமாறாது மனிதனின் உள்ளத்துள்ளேயே ஸ்தாயிபாவங்களாக 'வாசனை' பழக்கத்தால் நிலை நிற்பன. காரணங்கள் தக்க சூழல்களில் ஏற்பட்டதும் அவை வெளிப்பட்டு ஒளி வீசுகின்றன. காரணங்கள் நீங்கிய பின்னும் அவை பெட்டிப் பாம்புபோல் உள்ளடங்கியே இருப்பன; மறைவன அல்ல. ஸ்தாயிபாவத்திற்கும் வியபிசாரி பாவத்திற்கும் இங்ஙனம் கூறக் கூடிய வேறுபாட்டை இன்றைய உளவியலறிஞர் அவ்வளவாக ஒப்புவதில்லை அவை எல்லாம் மனவுணர்வும் மெய்ப்பாடுகளுமே எனலாம். சில எளியன. சில அழுத்தமானவை என்பதே வேறுபாடு.

தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில் இரண்டாம் தொகுதியாக அமைத்துக் 'களவு கற்பு'க்குரிய மெய்ப்பாடுகளாகப் பனிரெண்டு சூத்திரங்களிற் கூறுவனவற்றை நாம் 'அனுபாவம்' என்று விளக்கிக் காட்டலாம். அவையனைத்தும் மெய்ப்பாடு – அவிநயம் சார்ந்தனவே.

தொல்காப்பியர் தரும் மெய்ப்பாட்டியல் பற்றி நாம் சிந்திக்கத் தக்கன: (1) மெய்ப்பாட்டுக் கோட்பாடு நாடகத்திலிருந்து இலக்கியத்திற்குப் பெறப்பட்டது. (2) அதனைப் படைப்பவரும் உய்த்துணர்வின்றித் தலைவரும் பொருளால் மெய்ப்பட முடிக்கவேண்டும். படிப்பவரும் கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும் உணர்வுடை மாந்தராய், மெய்ப்பாட்டுப் பொருள்கோளை எளிதாக உணரவல்லவராக இருக்கவேண்டும். அஃதாவது, நாடகம் உலகியல் ஆகியவற்றில் ஊன்றிப் பழகிய சுவையுணர்வுடை-யாரே, மெய்ப்பாட்டு நலமிக்க கவிதைகளை யாக்கவும் படித்துச் சுவைக்கவும் இயலும்.

(3) மெய்ப்பாட்டுக் கோட்பாடு வெற்றிபெற, ஒப்புமையுடைய, தீயபண்புகளின் நீங்கிய தலைவன் தலைவியர் மிக இன்றியமையாத அடிப்படைக் கரணியம் ஆவர்.

4) நாடகத்திற்கு 32 என ஆகும் இம்மெய்ப்பாடு, இலக்கியத்தில் எட்டு என்ற எண்ணிக்கையில் நிறைவுறும்.

(5) இவை எட்டிற்கும் ஒவ்வொன்றிற்கும் நான்கு வீதம் 32 நிலைக்களன்கள் உண்டு. இவை போல்வன என்றே கொள்ள வேண்டும். ஆனல், தொல்காப்பியர் இவ்விடங்களில் 'அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடு' என்றும், நான்கே என்றும் இதுபோல அறுதியிட்டுக் கூறுகிருர்.

(6) ஆங்கவை ஒருபாலாக ஒருபால் என்றும், மேலும் ஒரு 32 வகைகளைக் கூறுவதன்மூலம் ஆசிரியர் அடிப்படை வகைகளும் அவற்றின் நிலைக்களன்களும் பற்றி 'வரம்பில' என்றே கொண்டாராதல் வேண்டும். பரதமுனிவர் கூறும் வியபிசாரி பாவம் 33கும் இதற்கும் சில ஒற்றுமைகள் உண்டு. எனினும் இவற்றுள் வரும் அன்பு, அருள் முதலியவற்றை வியபிசாரி பாவங்களாகக் கோடல் பொருந்தாது. இவ் அன்பு, அருள் போல்வன தனிச்சுவைகளாகவே கொள்ளப்பட்டதும் உண்டு.

(7) அகத்திணைக்கேயுரிய மெய்ப்பாடுகளைச் சார்புபடுத்திப் பனிரெண்டு நூற்பாக்களில் கூறுகின்றார்.

களவுக் கால மெய்ப்பாடுகள்	24
அதில், பொதுவான மெய்ப்பாடுகள்	20
வரைவுக்கு நிமித்தமானவை	8
வரைந்தெய்தியபின் கற்புக்குரியன	10
	62

இந்த 62 மெய்ப்பாடுகளையும் அனுபாவம் என்றும் வியபிசாரி பாவம் என்றும் கூறலாம். இப்பகுதி அகத்திணை மரபுவழி நின்று இலக்கியக் கொள்கை வகுத்த தொல்காப்பியருக்கே உரியது.

(8) பரதமுனிவர் கூறும் 'விபாவம்' (ஆலம்பனமும் உத்தீபனமும்) தமிழிலுள்ள முதல் கரு உரி அமைப்புடன் ஒப்பிடத்தக்கதாகும்.

"இவ் இரண்டு கோட்பாடுகளையும் ஒப்பிடின் இவை இரண்டுமே ஒரு பொது மூலத்திலிருந்து வந்தவை என்பது புலனுகும். இரசக் கோட்பாட்டிற்குப் பாவங்கள் உட்பட ஆரியர், திராவிடர் அளித்த கூறுகளைப் பகுத்துச் சீர்தூக்கின், அதற்குப் பின்னவர் பங்கு எவ்விதத்திலும் குறைந்ததன்று என்று தோன்றுகிறது," என்று திருவாளர் பி. திருஞானசம்பந்தன் கூறுகிறார்.[14]

பரத முனிவர் தமக்கு முன்னரே இரசக் கோட்பாட்டை விளக்கியவர்களைப் 'பூர்வாசிரியர்' எனக் குறிப்பிடுகிறார். இராஜசேகர் தமது காவியமீமாம்சையில் நந்திகேசுவரரே முதன் முதல் இரசக்கோட்பாட்டை விளக்கியதாகக் கூறுகிறார். தொல்காப்பியரும் என்ப மொழிப எனவும் " என்றிவை இன்மை என்மனார் புலவர்" என்றும் தமக்கு முற்பட்டோர் பலர் இக்கோட்பாட்டைக் கையாண்டிருப்பதைச் சுட்டுகிறார். எனவே ஒருவரிடத்து இருந்து ஒருவர் கோட்பாட்டைக் கடன்பட்டதாகக் கூறுவது இயலாததாகும்.

[14] A study of Rasa, Tolkappiar and Bharadha, Proceedings of the first International conference seminar, kualalumpur, 1966–p. 11

கோட்பாடு பொது; அதற்கு இருவருடைய பங்கும் உண்டு. அதனால் ஒற்றுமைக் கூறுகள் பல காணப்படுதல் இயல்பே. ஆயினும் இருவரும் தத்தமது இலக்கிய நோக்கிற்கும் போக்கிற்கும் ஏற்பத் தனித்தன்மையுடன் இக்கோட்பாட்டை விளக்கித் தந்துள்ளனர். இவ்வொற்றுமை வேற்றுமைகளை ஒப்பிட்டுக் கற்பதால் நமக்கு மேலும் மேலும் இக்கோட்பாடு தெளிவுறுகிறது என்பதே இவண் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

4. நெறிக் கோட்பாடு

நெறி அல்லது ரீதிக் கோட்பாடு வாமனரால் வகைப்படுத்தப்பட்டு, வரன்முறைப் படுத்தப்பட்டது. வடமொழி அலங்கார சாத்திரத்தில் இக்கோட்பாடு முழுதும் வெற்றி பெறவில்லை என்றாலும் இலக்கிய ஆய்வில் இன்றியமையாச் சுவடுகளைப் பதித்துச் சென்றுளது என்பர்.

தமிழில் தண்டியலங்காரத்திலும் வீரசோழியத்திலும் இக்கோட்பாடு விளக்கப்பட்டுள்ளது. தண்டியலங்காரம் இதை'நெறி' என்று குறிப்பிடுகிறது. வீரசோழியம் இதை 'ஆவி' என்று குறிப்பிடும். தண்டியலங்கார உரை ஆசிரியர் "இவை ஒப்புமை பற்றித் தமிழுக்கும் கொள்ளப்பட்டன" என்கிருர் (சூ. 13). தண்டியார் கருத்துப்படி வைதருப்ப நெறி, கௌடநெறி என்ற இரண்டு உண்டு.

"செறிவே, தெளிவே, சமநிலை, இன்பம்,
ஒழுகிசை, உதாரம், உய்த்தலில் பொருண்மை,
காந்தம், வலியே, சமாதி, என்றுங்கு
ஆய்ந்த ஈரைங் குணனும் உயிரா
வாய்ந்த என்ப வைதருப்பம்மே" (சூ:14)

வைதருப்பநெறி இப்பத்துக் குணங்களையும் உயிராகக் கொண்டது. கௌடநெறி இதற்குப் பெரும்பான்மையும் முரண்பட வருவது. "உயிரா என்றதனால், இக்குணங்கள் இல்லாதது கை, கால் முதலிய உறுப்புகளிருந்தும், பதுமை உயிரின்மையால்மனிதன் எனச் சொல்லத் தகாதது போலச் செய்யுளென்று கொள்ளப்படாதென்றறிக" எனத்தண்டியலங்கார சாரம் குறிப்பிடுகிறதென்பர்.

உயிரும் உடலும்

வாமனர்தான் முதன்முதலாகக் காவியத்தின் உயிர் பற்றிச் சிந்தித்தவர். அவர் ரீதியைப் பாட்டின் உயிர் என்றார். 'ரீதி ராத்மா காவியாஸ்யா' (ரீதியே பாட்டின் ஆன்மா) என்பது அவர் வாக்காகும். அவர்கருத்துப்படி சொல்லும் (சப்தமும்) பொருளும் (அர்த்தமும்) உடலைக் குறிக்கும்; ரீதியே அதன் உயிராகும். தமக்கு முற்பட்டவர்கள் உடலைப்பற்றிக் கவலை கொண்டார்களே தவிர, உயிரைப்பற்றிச் சிந்திக்கவே இல்லை என அவர் குற்றம் சாட்டுகிறார். பிற்காலத்தில் ரீதியை ஆன்மா என ஏற்காதவர் களும் பாட்டிற்கு ஆன்மா உண்டென்ற அடிப்படைக் கொள் கையை மறுக்கவில்லை. மாறாக, தத்தமது கோட்பாடே பாட்டிற்கு உயிராகும் என்று வாதிக்கத் தொடங்கினார்கள்.

ரீதி: விளக்கம்

நெறி அல்லது ரீதி என்பது என்ன? வாமனர் ரீதியை 'விஸிஷ்டபத-ரசனு' (சொற்களின் குறிப்பிட்ட ஒழுங்குமுறைகள்) என விளக்கினார். மேலும் குறிப்பிட்ட சில குணங்கள் வெவ்வேறு முறையில் அமைவதிலேயே, இவ் ஒழுங்குமுறை காணப்படுகிறது. வாமனர் வைதருப்பி, கௌடி, பாஞ்சாலி என மூன்று நெறிகளைக் குறிப்பிடுகிறார். இவற்றுள் வைதருப்பி பத்துக் குணங்களும் அமைந்ததாகும். கௌடி ஓஜம், காந்தி என்ற இரண்டு குணங்களைக் கொண்டது. பாஞ்சாலி மாதுரியமும் சௌகு மாரியமும் என இரண்டினைப் பெற்று விளங்குவது. இப்பெயர்கள் முறையே விதர்ப்ப, கௌட, பாஞ்சால நாட்டவர்களால் பின்-பற்றப்பட்டதால் தோன்றியன என்பர். பாட்டின் சொற்பொருள் இனிமையே 'குணம்' என்பர், சிலர். இவை முருகியலுணர்ச்சியால் தோன்றுவன என்பர், வேறு சிலர்.

குணமும் ரீதியும்

பாட்டு ஒரு சித்திரம் போன்றது. அச்சித்திரத்தின் வரை கோடுகள் போல்வன குணங்கள் எனவும் அதில் தீட்டப்படும் வண்ணம் போன்றது அணிகள் என்றும் வாமனர் விளக்குகிறார். எனவே, ஓவியத்தை உருவாக்கும் வரைகோடுகள்போல அடிப்-படையான குணங்களே இன்றியமையாதன. வண்ணங்கள் இவ் இயற்கை அழகை மேலும் மிகுவிக்கவே பயன்படும். சிலர் மூன்று

குணங்களையே ஏற்பர். அவை மாதுரியம்—இனிமை; பிரசாதம்—தெளிவுடைமை; ஓஜம்—செறிவுடைமை என்பன. பாமகர் இக் கருத்துடையவர். ஆனந்தவர்த்தனர் போன்றவர்கள் இக்கருத்தைப் போற்றினர்.

பரதமுனிவர் பத்துக் குணங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஓஜம், பிரசாதம், சிலேஷம், சமதை, சமாதி, மாதுரியம், சௌகுமாரியம், உதாரதை, அர்த்தவியாக்தி, காந்தி என்பன அவை. வாமனருக்கும் இதில் உடன்பாடுண்டு. நாட்டிய சாத்திரத்தைப் போற்றியவர்கள் 'பத்துக் குணங்கள்' என்ற கொள்கைவழியினர் ஆயினர். அவர்கள் அணிகளுள் சிலவற்றையும் இக்குணத்தினுள் அடக்கிவிட்டனர். காவியமரபு வழியினராகிய பாமகர் போன்றவர் மூன்று குணங்களையே தலைமையாகக் கொண்டு கூறினார்கள். பிறவற்றை அலங்காரங்களாக்கிச் சேர்த்துவிட்டனர். இக்குணங்கள் சொல்லையும் பொருளையும் பற்றியன என ஒரு சாராரும், இவற்றுள் ஒருசில சொல் பற்றியன, மற்றவை பொருள் பற்றியன என ஒரு சாராரும் கருதினர். வாமனர் முன்னைய கருத்தினர்; தண்டி பின்னைய கருத்தினர்.

சிறந்த நெறி

நெறிகளுட் சிறந்தது வைருப்பியே என்பது வாமனர் கருத்து. மற்ற இரண்டும் பின்பற்றத்தக்கன அல்ல என்பது அவரது அழுத்தமான கருத்து. சிலர் அவை இரண்டையும் பின்பற்றிப் படிப்படியாக முன்னேறி வைதருப்பி நெறியை அடையலாம் என்று கூறியதை அவர் வன்மையாக மறுத்துள்ளார். எல்லாக் குணங்களையும் அளவாகப் பெற்று, உள்ளங்கவரும் செவ்விய நெறி, வைதருப்பியே. பிற இரண்டும் ஒன்று மிகவுயர்ந்த நிலைக்குப் போகும்; அல்லது கீழேவிழும். எவ்வாறு சணலை நெய்து பழகியவன் பட்டுநெசவில் பழகமுடியாதோ, அதுபோல் ஏனைய நெறிகளில் பயின்று வைதருப்பியை அடையமுடியாது என்று வாமனர் குறிப்பிடுகிறார்.

நடையும் நெறியும்

'நெறி' அல்லது ரீதி 'நடை' (Style) என்று மொழி பெயர்க்கப்படுவது தவறு. நடையில் எழுதுபவனின் தன்மை இரண்டறக் கலந்திருக்கும். ஆசிரியனின் தன்மைச்சிறப்பு (sub-

jective Valuation) உடையது அது. ரீதி என்பது குறிப்பிட்ட சில குணங்களை அமைப்பதால் உருவாவது. சொல்லும் பொருளும் ஒன்றற்கொன்று இயையச் சில குறிப்பிட்ட குணங்களை அமைப்பதால் உருவாகும். இந்நெறி தற்சார்பற்றது. ரீதியில் 'அர்த்தமும்' அடங்குமெனினும், தான் மனத்தில் குறித்த கருத்தை வெளிப்படுத்தும் 'முறைகள்' பற்றிய — தெளிவான சில முறைகள் பற்றிய— இது நடையினின்றும் வேறுபடும் என அறிஞர் எஸ்.கே. டே அவர்கள் அழுத்தம் திருத்தமாகக் கூறுகிறார். சில பொருட்சிறப்புகளையும் சில சொற்கள், ஒலித்தொகுதிகளையும் குணங்களின் அடிப்படையில் யார் அமைத்தாலும் அது வெவ்வேறு 'ரீதி'யாகும். ஒருவருக்கு இந்த 'ரீதி'தான் உரியதென்று கூறமுடியாது; ஆனால் ஒருவரது 'நடை' இதுவென்று கூறலாம். எனவே 'ரீதி' பாடலில் இடம்பெறும் சொல்லும் பொருளும் இயைபுபட, யாரும் திட்டமிட்டு அமைக்கக் கூடிய 'உத்தி'யாகும்.

சப்தகுணமும் அர்த்தகுணமும்

வாமனர் முதன்முதலாகக் குணங்களைச் சப்தகுணம், அர்த்தகுணம் எனப்பிரித்து, அவை ஒவ்வொன்றிற்கும் தெளிவாக விளக்கங்கள் தந்தார். ஒரு சொல்லின் ஒலிவடிவும் 'வாசகம்' என்றும் அது குறிக்கும் பொருள் 'வாச்சியம்' என்றும் கூறப்படும். ஒவ்வொன்றும் தனக்கெனக் குணங்களைப் பெற்றிருப்பதால், இவை இருவகைப்படுகின்றன. பாமகரும் தண்டியும் தனிப்பட்ட குணங்களுக்குக் கூறிய விளக்கங்கள் பெரிதும் தெளிவுடையன வல்ல. அவர்களுடன் கருத்து வேறுபட்டாலும், வாமனர் தெளிவாக இவற்றை வேறுபிரித்துத் தந்துள்ளார்.

வாமனர் தரும் விளக்கம்

	சப்தகுணம் ——→	அர்த்தகுணம்
1. ஓஜம்	— சொற்செறிவு	— கருத்து முதிர்ச்சி
2. பிரசாதம்	— நெகிழ்ச்சியுடைய அமைப்பு	— பொருள் தெளிவுடைமை
3. சிலேஷம்	— மெல்லோசை தரும் சொற்களின் கூட்டமைப்பு	— பல கருத்துகளின் தொகுதி அல்லது கலப்பு

4.	சமதை	— கட்டமைப்பில் ஒருசீராம் தன்மை	— கருத்துக்களை நிரல்பட அமைத்தல்
5.	சமாதி	— ஒலி ஏற்றமும் இறக்கமும் ஒழுங்குற அமையும் செம்மை	— உட்பொருளை உய்த்துணர வைத்தல்
6	மாதுரியம்	— நீண்ட கலப்புச் சொற்கள் இல்லாத சொற்சிறப்பு	— அழுத்தம் பெறச் சொல்லி மனம் கவர்தல்
7.	சௌகுமாரியம்	வல்லோசை இன்மை	— ஏற்கத்தகாத, மங்கலமற்ற கருத்துகளின்மை
8.	உதாரதை	சொற்கள் ஆடல்புரிவன போல் அமைக்கும் அழகு	— மென்மைப் பண்பு, இடக்கரடக்கல்
9.	அர்த்த வியாக்தி	ஒரு கருத்து முழுதும் விளங்குதற்குரிய சொற்களைப் பெய்தெழுதுதல்	— தெளிவுறுத்தும் வண்ணம் வெளிப்படையாக அமைந்த பொருட்சிறப்பு
10.	காந்தி	சொல்வளம் உடைமை	— இரசத்திற்கு முக்கியத்துவம் தருதல்

தமிழில் தண்டியாரும் வீரசோழிய ஆசிரியர் புத்தமித்திரரும் தரும் குணங்களும், அவற்றின் விளக்கங்களும் இவற்றிற் பெரிதும் வேறுபடுகின்றன. ஒருவேளை அவை தண்டியைப் பின்பற்றியனவோ என்று எண்ண இடமேற்படுகிறது. ஆயினும், ஆங்காங்கு சில பெயர் ஒற்றுமைகள் உள்ளன.

	தண்டியலங்காரம்		வீரசோழியம்	
1.	செறிவு	— நெகிழிசை இன்மை	சிலீட்டம்	— சொற் செறிவுடையது
2.	தெளிவு	— பொருள் புலப்பாடு	பொருட்டெளிவு	— பொருளால் தெளிவது
3.	சமனிலை	— விரவத் தொடுப்பது (வன்மை, மென்மை, இடைமை)	சமதை	ஒத்திருக்கும் அடிகளை உடையது

4.	இன்பம்	— சொல்லினும் பொருளினும் சுவைபடத் தொடுப்பது	இன்பம்	— சொல்லினும் பொருளினும் சுவைபடல்
5,	ஒழுகிசை	— வெறுத்திசை இன்மை	சுகுமாரதை	— வல்லொற்று நீங்கிய சொற்களால் தொடுப்பது
6.	உதாரம்	— குறிப்பின் ஒரு பொருள் தோன்றுவது	உதாரதை	— தலையாகு வள்ளலின் கொடை
7.	உய்த்தலில் பொருண்மை	— கருதிய பொருளைத் தெரிவுறக் கூறுவதற்கு, உரிய சொற்கள் அனைத்தையும் உடையது	புலன்	— பொருள் புலப்பாடு
8.	காந்தம்	– உலக ஒழுக்கு இறவாது உயர்த்துப் புகழுதல்.	காந்தி	– யாப்பு வனப்பு, உலகிறந்த புகழ்ச்சி.
9.	வலி	– தொகைமிக வருவது	ஓகம்	– தொகை மிகுதியாக வருதல்
10.	சமாதி	– உரியபொருளின்றி ஒப்புடைப்பொருள்மேல் வினைபுணர்த்துக்கூறுவது.	சமாதி	– இலக்கணை

இவற்றுள் ஓஜம்-வலி என மொழிபெயர்க்கப்பட்டுளது. ஓஜம் என்பதை ஓகம் என வீரசோழியம் கூறுகிறது. பிரசாதம்-தெளிவு, பொருட்டெளிவு எனப்படுகிறது. சிலேஷம் - சிலீட்டம் என்றும் செறிவு என்றும் தமிழில் ஆளப்படுகின்றன. சமதா – சமநிலை, சமதை என ஆகின்றது. சமாதி அதே வடிவில் தமிழிலும் இடம் பெறுகிறது. மாதுரியம் 'இன்பம்' ஆகிறது. சௌகுமாரியம் ஒழுகிசையாகவும் சுகுமாரதையாகவும் வந்து வழங்குகின்றது. உதாரதா உதாரதை ஆகிறது; உதாரம் என்றும் மாறுகிறது. அர்த்த வியாக்தி உய்த்தலில் பொருண்மை ஆகின்றது; புலன் என்றும் மொழிபெயர்க்கப்படுகிறது. காந்தி அதே வடிவிலும் காந்தம் என்றும் வருகின்றது. இவற்றின் விளக்கங்கள் சில வேறுபடுவதுடன் தமிழ் மரபுக்கு ஏற்பவும் சில விளக்கங்கள் உள்ளன விரவத்

தொடுப்பது (சமனிலை) என்பது வண்ணத்தை நினைப்பூட்டுகிறது. ஒழுகிசை ஒழுகு வண்ணத்தையும் சுகுமாரதை மெல்லிசை வண்ணத்தையும் உதாரம் குறிப்புப் பொருளையும், உய்த்தலில் பொருண்மை புலனையும் காந்தம் இயன்மொழியையும் காந்தி உயர்வு நவிற்சியையும் சமாதி இலக்கணையையும் குறிப்பது தமிழ்மரபுக்கும் பொருத்தமுடையதாக இருக்கின்றதன்றோ?

இவற்றுள் புலன் என்ற வனப்பும் சிலவண்ணங்களும் இடம் பெற்றுள்ளமை, இவ்ஆசிரியர்கள் இந்நெறியுடன் அவ்விரு கோட்பாடுகளையும் இணைத்தும் சிந்தித்தனர் என்று எண்ண இடம் தருகின்றது.

வண்ணமும் 'ரீதி'யும்

குணங்கள் என்பன சொற்களும் பொருளும் பொருந்தப் புணர்க்கப்படும் அழகே என்பர். அஃதாவது எக்கருத்தைச் சொல்ல வருகிறேமோ அக்கருத்துக்கேற்ப வெளிப்படுத்தும் வடிவங்களும் அமைய வேண்டும். வேருெரு விதமாகக் கூறினுல் உட்பொதிந்த பொருளுக்கேற்பவே வெளிப்படிந்த வடிவமும் அமைய வேண்டும், பரத முனிவர் நாடகத்தில் பேசுகின்ற பாத்திரத்தின் உணர்வுக்கும் பண்புக்கும் ஏற்ப உரையாடல் அமைய வேண்டும் என்ருர். அதன் எதிரொலியை நாம் 'ரீதி'யில் காண்கிருேம்.

வண்ணங்களும் வடிவு சார்ந்தன. பெரிதும் எழுத்து சொல் ஆகியவற்றையும் ஓசை, தொடை, வடிவம் சார்ந்தவற்றையும் அடிப்படையாக உடையவை. வண்ணம் என்பது 'பண்பு' என்ற பொருளையுடையதாதல் சிந்திக்கத் தக்கது. ஒன்றன் இயற்கையை, பண்பை 'அதன் வண்ணம்' என்கிருேம். வல்லிசை, மெல்லிசை என்ற பெயர்கள் ஒலி எழுத்துக்களாகிய ஓசையையே நினைப்பூட்டுவன. எனவே சப்தகுணங்களையே நாம் வண்ணங்களுடன் ஒப்பிடமுடியும். சிலேஷம் மெல்லிசை வண்ணத்தையும் சமாதி அகைப்பு வண்ணத்தையும் மாதுரியம் குறுஞ்சீர் வண்ணத்தையும் சௌகுமார்யம் ஒழுகிசை வண்ணத்தையும் உதாரதை உருட்டு முடுகிசை வண்ணங்களையும் ஓரளவு ஒத்துள்ளன.

குணங்கள் அர்த்த குணமாகவும் கொள்ளப்பட்டு, விளக்கம் தரப்படுகின்றன. இச்சப்த குணங்களுக்கு ஏற்பவே அர்த்த குணங்களும் அமையவேண்டும் என்பது போல், இவை ஒன்றிற்

கொன்று இயைபுபடக் கூறப்பட்டுள்ளன. பொருளுக்கேற்ற வடிவம் என்று கொண்டால் வண்ணங்களும் அவ்வாறு பொருளியைபுக்கு ஏற்பவே அமைவனவாக விளக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆனால் மேற்கோள் பாடல்களை நோக்கும் பொழுதும், தமிழ்இலக்கியங்களை நுணுகி ஆராயும் பொழுதும் வண்ணங்கள் பொருள் உணர்ச்சிக்கு ஏற்ற வடிவம் தரத் துணையாவனவே என்று பெறப்படும். அங்ஙனமாயின் வல்லிசை வண்ணத்திற்குச் சினத்தையும் மெல்லிசை வண்ணத்திற்கு அன்பையும் என இதுபோல் இணைத்துப் பாடுக என விதிக்கவேண்டும். அது வரம்பின்றி விரியுமாகலின், அதனைப் படைப்பாளருக்கு விட்டுவிட்டு, வடிவ வேறுபாடுகளைத் தரும் வண்ணங்களை மட்டும் ஆசிரியர் விளக்கியுள்ளார்.

வனப்பும்' ரீதி'யும்

வனப்பில் உட்கூறுகளாக வருவன பல சொற்களும் பொருளும் பற்றியன.

சின்மென் மொழி, செய்யுள் மொழி, இழுமென்மொழி, ஓங்கிய மொழி, தெரிந்தமொழி என வருவன சொற்கள் பற்றியன.

தாய பனுவல், விழுமியது நுவலுதல், புதுவது கிளத்தல், செவ்விதிற் கிளத்தல் போல்வன பொருள் பற்றியன.

எனவே சப்த குணமும் அர்த்த குணமும் உடைய 'ரீதி' யுடன் ஒப்புமையுடையனபோல் தோன்றுகின்றன. ஆனால் இவற்றிடையே அடிப்படையான வேறுபாடும் இருப்பது சிந்திக்கத் தக்கது. வனப்புகள் இலக்கியத்தை அம்மை, அழகு, தோல், தொன்மை வனப்பிலக்கியங்கள் என வகைமைப்படுத்தும் நோக்குடையன. தனிச் செய்யுட்களையும் வகைமைப்படுத்துவதே நோக்கம். அந்நோக்கத்திற்காக வடிவையும் பொருளையும் இணைக்கும் வழியைப் பின்பற்றுவன. ஆனால் 'ரீதி'வடிவு பற்றியது. உடலில் உயிர் போல்வது என வாமனர் வகுத்த காரணம் 'உயிருள்ள வடிவமாக்'கக் கருதியேயாகும். பின்வந்தவர்களால் வாமனர் மறுக்கப்பட்டுவிட்டதையும் எண்ணிப்பார்த்தால் 'ரீதி' அல்லது நெறி பெரிதும் சொல்லமைப்புப் பற்றியதென்பதும், ஓசையும் வடிவும் பற்றியதென்பதும் போதரும்.

எனவே வனப்புடன் ஒரு சிறிதே ஒப்புமையுடையது இந்நெறி என்பதையும் வண்ணமே இதனுடன் பெரிதும் ஒற்றுமையுடையதென்பதையும் கூர்ந்து நோக்கி, அறிதல் வேண்டும்.

அணிகளும் குணமும்

நெறியைப் பொதுவணியியலில் அடக்குவார் தமிழ்த் தண்டியார். வடமொழியில் பாமகர் குணம் அணி இவற்றைப் பிரித்துக் கூறவில்லை. தண்டி இவை இரண்டும் வேறுபட்டன என்பதை ஒப்பவில்லை; எல்லாவற்றையும் அணிஎன்றே கொண்டார், வாமனர் தான் முதன் முதலாகக் குணம் வேறு; அணி வேறு எனப் பிரித்துக் கூறினர். வாமனர் கவிதைக்கு அணி என்பதை 'அழகு' எனப் பரந்த பொருளில் விளக்கினர். அணிகலன் போன்றது என்ற குறுகிய பொருளை ஏற்கவில்லை. அலங்காரம் என்பது அழகை, எழிலை, வனப்பைத்தான் குறிக்குமே தவிர, செய்யுள் அணிகளைச் சுட்டாது என்பது அவர் வாதம். வாமனர் அணிகளை இன்றியமையாதனவாகத் தண்டியைப் போல் விளக்கவில்லை. கவிதையழகைத் தருவன குணமும் ரீதியும் என்றும் அதை மிகுவிக்க வருவனவே அலங்காரம் என்றும் அவர் கருதினர். எனவே அணிவேறு, குணம்வேறு என விளக்கிய வாமனர், குணத்திற்கு முதன்மை தந்து, அணிக்கு இரண்டாம் இடமே தந்து, தண்டிக்கு மாருக விளக்கிச் சென்ருர். தண்டியோ இவை இரண்டிற்குமே ஒரு சேர முதன்மை தந்தார். குணங்கள் நித்தியம் அலங்காரம் அநித்தியம். அலங்காரம் இன்றியும் பாட்டுக் கவர்ச்சி பெறும்; குணமின்றிக்கவர்ச்சி வாய்க்காது. குணம் பாட்டுக்குச் சமவாய சம்பந்தம் உடையது; பிரிக்கமுடியாத உறவுடையது. அணி பாட்டுக்குச் சமயோக சம்பந்தம்உடையது; பிரிக்கக் கூடியது. அலங்காரம் சப்தமும் அர்த்தமும் சார்ந்த உடம்புக்குரியது; குணம் உயிருக்குரியது. குணமில்லாத அலங்காரம் பாட்டிற்கு அழகு விளைவிக்க முடியாது; ஆனல்அலங்காரமின்றிக் குணம் மட்டுமே அமைந்து பாட்டுக்கு அழகு தரமுடியும். இரசக்கோட்பாட்டாளர்கள் வாமனர் இலக்கியத்திற்கு ஆன்மா உண்டென்ற திறனையெல்லாம் மறைமுகமாகப் பெரிதும் பாராட்டுவர். இந் 'நெறி'யாளரும் இரசத்தைக் காந்தி என்ற அர்த்த குணமாக ஏற்றுப்போற்றினர்.

ரீதிக் கொள்கை காலப்போக்கில் வலிமை இழக்கவே செய்தது. மம்மதர் போன்ருர் பெரிதும் மறுத்து எழுதினர். ஆயினும் 'ரீதி' கோட்பாட்டிற்கெனத் தரப்பட்ட விளக்கக்கருத்துகள் பல இலக்கிய ஆய்வுக்குப் பெரிதும் உதவுவன ஆகும். குணங்களால் உருவாவது இரசமேயன்றி, 'ரீதி'யன்று. எனவே பிற்காலத்தில் குணங்களை ஏற்றுக்கொண்டவர்களும் 'ரீதி'யை ஏற்கவில்லை.

குணங்களிலும் இனிமை, வலிமை, தெளிமை என்பனவே பெரி-தும் போற்றப்பட்டன.

5. தொனிக் கோட்பாடு

வடமொழியில் பெரும்புகழ் பெற்ற கோட்பாடு என இதனைக் கூறலாம். கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டில் ஆனந்தவர்த்தனர் 'தொனி-யாலோகம்'[15] என்ற தொனி விளக்கு நூலை எழுதி அதற்கு உரையும் தாமே எழுதினார். சிலர் இவ்வுரையை எழுதியவரே ஆனந்த வர்த்தனர் எனவும் மூலநூலாகிய காரிகை பிறிதொருவரால் எழுதப்பட்டதென்றும் கூறுவர். எங்ஙனமாயினும் இன்று ஆனந்த வர்த்தனரைத் 'தொனியாசாரியர்' என்று போற்றுகின்றனர். இந்-நூல் தோன்றியநாள் தொட்டு, இக்கோட்பாட்டை ஆதரிப்பாரும் எதிர்ப்பாருமாகப் பலர் எழுதலாயினர். இவ் அறிவுப் போரினை, ஒரு முடிவுக்குக் கொண்டுவந்தவர், கி. பி. 11ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய அபிநவகுப்தரே ஆவார். இரசத்தையும் தொனியை-யும் இணைத்து, 'லோசனம்' அல்லது 'கண்' என்ற பெயரால்[16] இவர் தந்த விளக்கம், தொனிக்கோட்பாட்டின் சீரிய வடிவைத் தெளிவாகக் காட்டி, அதன்பிறகு எவ்வித ஐயத்திற்கும் இடமின்றி நிலைநாட்டியது.

வடஇந்திய இலக்கியவுலகம் இத் தொனிவிளக்கால் 'இருண்ட நிலையினின்றும் ஒளிபெற்றது'. இதன் சிறப்பால், வட மொழி இலக்கியத் திறனாய்வில் தொனிக்கு முற்பட்ட காலம் என்றும் தொனிக்குப் பிற்பட்ட காலம் என்றும் குறிப்பிடும் வழக்காறும் தோன்றிற்று. தொனிக் கோட்-பாடு கி. பி 9 ஆம் நூற்றாண்டில் வரையறைப்படுத்தப்பட்டது. எனினும், இக்கோட்பாடு வால்மீகிமுனிவர், காளிதாசர் போன்ற உலகக் கவிஞர்களால் முன்பே பின்பற்றப்பட்டுளது. எக்கோட்-பாடும் அது தோன்றிய காலத்திலிருந்துதான் நடைமுறைக்கு வருகிறது என்பதில்லை. முன்னரிருந்தே இலக்கியப் பண்புகளாக உருவாகி வருகின்றவற்றிற்குப் பின்பு கொள்கை வடிவங்கள் கொடுத்து விளக்கப்படுகின்றன. எட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்-பகுதியில் உத்பாதரும் வாமனரும் இரண்டாம் பொருள்-அல்லது

15. தொனி+ஆலோகம் ஆலோகம என்பது விளக்கு

16, வடமொழியில் இவ்வாறு உரைகட்கும் பெயரிடும் வழக்கம் உண்டு.

கவிதையின் உட்பொருள் பற்றிச் சுட்டிச் சென்றுள்ளனர். தமக்கு முன்பே 'தொனி' உண்டென்றும் அதை நினைவுபடுத்தவே தாம் எழுதுவதாகவும் ஆனந்தவர்த்தனர் குறிப்பிடுகிறுர்.

சொல்லும் பொருளும்

'வியஞ்சனம்' எனப்படும் சொற்பொருள் அடிப்படையில் பிறப்பதுதான் 'தொனி'. அவ் வியஞ்சனம் என்பது யாது?

மனிதன் மனம் எல்லையற்றது. அவன்தான் நினைப்பதை எல்லாம் சொற்களால் உணர்த்திவிட முடியாது. எனவே, தன் கருத்தை வெளிப்படுத்தப் பல்வேறு திறன்களை அவன் கையாள்கிருன். அவற்றுள் சிறப்புமிக்க ஒன்று: சிலவற்றைச் சொல்லிச் சிலவற்றை வெளிப்படச் சொல்லாமல் மறைப்பது; இங்ஙனம் மறைப்பதன்மூலமாகக் குறிப்புப் பொருளை வெளிப்படுத்துவது. இம்முறை உட்கருத்தைக் கூறவும் அழுத்தம்பெறக் கூறவும் பெரிதும் பயன்படும். ஆட்டோ ஜெசுபர்சன் குறிப்பிடுவதுபோல் பேச்சில் மூன்று நிலைகள் உண்டு என்பர்: (1) வெளியிடல் (Expression) (2) மறைத்தல் (Suppression) (3) கருத்தைப் பதித்தல் அல்லது விளைவித்தல் (Impression). சொல்லவந்ததை மறைப்பதன்மூலமாக உட்கருத்தை, குறிப்புப்பொருளை விளைவிப்பது மேனுட்டு இலக்கியத்திறனாய்வில் 'குறிப்புப்பொருள்' (Suggestion) எனப்படும். தொனி என்பது இங்ஙனம் அமைவதேயாகும்.

சொல்லாற்றலும் சொற்பொருளும் என இரண்டு உண்டு. இவ்வகையில் ஒரு சொல்லுக்கு மூன்று பொருளுண்டு என்பர். (1) அபிதா சக்தி அடிப்படைப் பொருள், முதற்பொருள், குறியீடு என்றும் கூறலாம். மரம், இலை, பூ என்று கூறலாம். (2) இலட்சணு சக்தி—முதற்பொருளின் உதவியால் பெறப்படும் இரண்டாம் பொருள். தமிழில் இலக்கணை, ஆகுபெயர் போன்றன. 'என் குடிசை கங்கையில் இருக்கிறது' என்ருல், அக்குடிசை கங்கைக்கரையில் இருக்கிறதென்பதை நாம் உணர்கிறோம். கங்கை யாற்றின் நடுவில் எவ்வாறு குடிசை இருக்கமுடியும்? இங்ஙனம், சொல்லும் பொருளும் முற்கூறிய முதற்பொருளில் போல இணையாமல், முரண்பாடு கண்டால், இவ் இரண்டாவது பொருள் கொள்ள வேண்டியிருக்கும். சுற்றுப்புறக் குளிர்ச்சியும் புனிதத் தன்மையும் இத்தொடரால் உணர்த்தப்படுகின்றன.

மெய்ந்நூலறிஞரும், நியாயவாதிகளும் 'தாத்பரியாசக்தி' என ஒரு பொருளுணர்த்தும் திறனைக் குறிப்பிடுவர். அஃது ஒரு

வாக்கியத்தில் சொற்கள் நிற்கும் நிலையினுல், பொருள் பெறப் படுவதாகும். 'புலி கொன்ற யானை' எனில், எதில் அழுத்தம் கொடுக்கிறேமோ, அதற்கேற்பப் பொருள் வேறுபடுகிறது. ஆங்கிலத்திலும் வடமொழியிலும் இத்தொடராற்றலால் விளையும் பொருள், வெவ்வேறு விதமாக உணர்த்தப்படுகிறது.

(3) வியஞ்சனம்—மூன்ரும் பொருள்; குறிப்புப் பொருள். வியஞ்சனம் சொல்லாற்றலையும் வியங்கியம் சொற்பொருளையும் குறிக்கும். ஆயினும் இவை இரண்டும் வேறுபாடின்றி ஆளப்படுகின்றன.

முதற்பொருளே அடிப்படைப் பொருள்; மற்ற இரண்டும் குறிப்புப் பொருள்களே. இதனுல் சிலர் வியங்கியப் பொருள் இலட்சணுசக்தியாலேயே பெறப்படுதல் கூடும் என்றும் மூன்ருவதாக ஒன்று கூறவேண்டுவதில்லை என்றும் மறுப்பர். மேலும் அம்பு விடுவதில் வில்லாளியின் திறமையே உளது என்றும் 'அம்புக்கு என்ன திறன் உளது ?' என்றும் இவர்கள் வினவுவர். சொல்லாற்றல் என்பதெல்லாம் சொல்பவனது ஆற்றலையே குறிக்கும் என்பது இவர்கள் கருத்து.

''வியங்கியம் என்னும் வேருேர் சீர்ப்பொருள்
விளங்கு மாக்கவிஞர் விளம்பும் அவற்றில்
பெண்ணுடல் வேறு ஆம் இலாவணியம் போன்று''

(தொனிவிளக்கு : கா – 4)

நேர் பொருள் வாச்சியப்பொருள் எனப்படும். மறை பொருள் வியங்கியம் எனப்படும். வாச்சியப் பொருளினின்றும் வேறுபட்டது வியங்கியப் பொருள். எனவே இதனை ஒற்றுமையும் தொடர்புமுடைய பொருளை மரபுவழி உணர்த்தும் இலட்சணையுடன் ஒப்பிட முடியாது.

பெருங்கவிகளின் வாக்கில் வாச்சியப் பொருளினின்றும் வேறுபட்டதாக விளங்கும் வியங்கியப் பொருள். அது மகளிர் உடலில் இலாவணியம் போன்றது. இரசிகர்கள் நன்கு அறிந்த அணிகள், குணம் முதலிய ஏனைய காவியக் கூறுகளினின்றும் வேறுபட்டது இது. இலாவணியம் என்பது மகளிர் உடல் பகுதிகள், பிற அணிகள் அனைத்திலும் வேறுபட்டு இரசிகர்கள் காணக்காண அவர் கண்ணைப் பறித்து, மனத்தினைக் கவர்ந்து மகிழ்ச்சியைத் தோற்றுவிக்கும். அது போன்றதே வியங்கியப் பொருளும் ஆம். அது

வாச்சியப்பொருளின் ஆற்றலால் தோற்றுவது. அஃதாவது 'வாக்கியார்த்தபூர்த்தியின்' முடிவில் வெளிப்படுவது. வாக்கியத்தின் வாச்சியப் பொருளை முழுதும் புரிந்து கொண்ட பிறகு, அப் பொருளின் அடிப்படையிலே பிறப்பதுதான் வியங்கியப் பொருள்.

வாச்சியப் பொருள் உடன்பாடாக இருக்க, வியங்கியப் பொருள் எதிர்மறையை உணர்த்துதலும் வாச்சியப் பொருள் எதிர் மறையாக இருக்க வியங்கியப் பொருள் உடன்பாடாய் இருத்தலும் உண்டு. கோதாவரிக் கரையில் ஒரு பூஞ்சோலையில் காதலர் இருவர் சந்திக்க எண்ணியிருந்தனர். ஆனல், முன்னதாகவே ஓர் அந்தணன் அங்கு உலவிக் கொண்டிருந்தான். தோழி அவனை அங்கிருந்து, அனுப்புவதற்காக ஒரு தந்திரம் செய்கின்ருள். அவன் அங்கு உலவும் நாய் ஒன்றினைக் கண்டு அஞ்சுபவன் என அவள் நன்கு அறிவாள். எனவே அவள் இவ்வாறு கூறினள் :

''அந்தணப் பெரியோய் ! அவலமின்றி இருமின் !
கோதாவரியின் குளிர்பூஞ் சாரலில்
அச்சம் ஊட்டிய ஞமலியை இன்று
கதமிகு சீயம் கடித்துக் கொன்றதே !''

இதனைக் கேட்டால், நாய்க்கே அஞ்சுபவன், சிங்கமும் இருப்பதைக் கேள்விப்பட்டால் அங்குத் தங்குவானே? எனவே 'இருமின்' என்ற வாச்சியப் பொருளின் முடிவு 'உடனே ஓடிவிடும்' என்ற எதிர் மறைப் பொருளைத் தந்தது.

ஒரு வழிப்போக்கன் ஒரு வீட்டுத் திண்ணையில் அமர்ந்தான். அவ் வீட்டுக்குரியவன் ஊரிலில்லை என்பதை அறிந்தான். அவன் மனைவியைக் கண்டு காமத்தீயால் வாடினன். அவளும் இதற்கு உடன்படுபவள் ஆயினள்.

''வழியிடைச் செல்வீர் ! வந்தெம் படுக்கையில்
வீழன்மின் ! மாமியும் அயர்ந்தே உறங்குவள்.
இரவில் யான் உறங்குவன் ! பகலில்நீர் நோக்குமின் !
இரவிற் குருடரே ! எம் படுக்கையில் வீழன்மின் !

இதில் 'மாமியும் அயர்ந்து உறங்குவாள்'' என்றதனல் 'நீர் அஞ்சவேண்டாம், நும் விருப்பம் நிறைவேறும்' என்ற வியங்கியப் பொருள் பிறந்தது. 'யான் உறங்குவேன்' என்றதால் தன் தனிமையும்

கூறினாளாயிற்று. 'எம் படுக்கையில் வீழன்மின்' என்பது, இதனால் 'நீர் காமத்தால் தவறி மாமி படுக்கையில் விழுந்து விடாதீர் ; என்னுடைய படுக்கையிலேயே விழுதல் வேண்டும்'', எனக் குறிப்பித்த தாயிற்று. இவை எல்லாம் வியங்கியப் பொருள் எனப்படும்.

தொனியும் இவ் வியங்கியமும் ஒன்றே. தொனி பொருட் தொனி (வஸ்து), அணித்தொனி (அலங்காரம்), சுவைத்தொனி (இரசம்) என மூவகைப்படும். முற் கூறப்பட்ட இரண்டு எடுத்துக் காட்டுகளும் 'பொருட்தொனி' எனப்படும். பொருட்தொனி இவ்வாறு வாச்சியத்தினின்றும் முற்றிலும் வேறுபட்டதாகும். அணித்தொனி வாச்சியப் பொருளுடன் இணைந்து செல்லும். சுவைத்தொனி வாச்சியப் பொருளின் ஆற்றலால் பெறப்படும். பெருங்கவிஞர்கள் அனைவரும் இவ் வியங்கியப் பொருள் அமையவே புனைவர். ஒரு பொருளைக் காண விரும்புகின்றவன், விளக்கைத் துணையாகக் கொள்ளுவது போன்று, வியங்கியப் பொருளை விரும்புகிறவன் அதற்கு அடிப் படையான வாச்சியப் பொருளைப் பேணுதல் வேண்டும் என்பது தொனிவிளக்கமாகும். (கா : 9)

வியங்கியம்தான் தொனி ஆகின்றது என்றாலும் வியங்கியம் அனைத்தும் தொனியாகிவிடாது. உயர்ந்த, சிறந்த பொருளைத் தருவனவே தொனிப் பெயருக்குரியன. சிற்சில இடங்களில் வியங்கியம், 'தொனி' எனப்படுவதில்லை யென்பதற்குக் காரணம் பொருளில் தாழ்வு அமைவதேயாம். முன்னர்க் காட்டிய 'வழிப்போக்கனைப்' பற்றிய பாட்டு வியங்கியமேயன்றித் தொனி ஆகாது என்று சிலரால் விவாதிக்கப்படுதல் கூடும். இங்ஙனம் சில இடங்களில் "எது தொனி? எது வியங்கியம்?" என்பதில் கருத்து வேறுபாடு தோன்றும்.

வியங்கியம் தொனி ஆகாத இடங்களில் அதனைக் 'குணிபூத வியங்கியம்' என்பர். 'குணிபூத' என்றால் இரண்டாம்தர, தன்னைத் தாழ்த்திக் கொண்ட என்று பொருள். வியங்கியம் அழகு, முக்கியத்துவம் பெறும் இடமே சிறப்புடையது. கவிஞன் எதனை முக்கியமாகக் கருதினானோ, அதுவே சிறப்புக்குரியதெனப் போற்றப்படும். வெளிப்படைப் பொருளைவிடச் சிறப்புடைப் பொருளை உணர்த்துவதே தொனியாதற்குத் தகுதியுடையது. இரசத்தை உருவாக்கவே இத்தொனி பயன்படுகிறது. பரதமுனிவர் இரசத்தைப் பற்றிச் சொன்னாரே தவிர, அந்த இரசம் எப்படி வெளிப் படும் என்று கூறவில்லை. இரசத்தைச் சட்டென்று உருவாக்கி

விட முடியாது. பாட்டு முழுதும் படித்தபின் எஞ்சி நிற்கும் மன-உணர்வு அனுபவமே இரசமாகும். திடீரெனத் தோன்றி திடீரென மறைவது இரசமாகாது. அவை துணையுணர்வுகள் (வியபிசாரி பாவங்கள்) என்ற அளவிலேயே நிற்கும். நீண்ட காவியங்களில்தான் இரசம் முழுமை பெற உருவாகும்.

இரசம் மட்டும் இருந்தால் தனிப்பட்ட பாடல்களுக்குச் சிறப்பின்றிப் போய்விடும். தனிப்பாடல்களிலும் மகா காவியங்களிற் போலச் சுவைகண்டு மகிழத்தொனிக்கோட்பாடு வழி வகுத்தது. இச்சுவைத் தொனியே பாட்டிற்கு உயிரென்பது ஆனந்த வர்த்தனர் கருத்தாகும்.

சுவைத் தொனி

''காவிய ஆன்மா அத்தொனிப் பொருளே
ஆவதால் முன்னர் ஆதி கவியின்
கிரவுஞ்சத் துவந்துவப் பிரிவால் கிளர்ந்த
சோகமே செய்யுளாத் தோன்றிற்றன்றே'' (கா:5)

காவியத்திற்குச் சுவைத்தொனியே ஆன்மாவாகும். ஆகையால் முன்பு ஆதிகவி பாடியதும் இராமாயணத்திலுள்ளதுமான 'கிரவுஞ்சக இணை' பற்றிய பாடல் இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகும். அவ்இணைகளில் ஆண்பறவை இறந்ததால் பெண்பறவை கதறுவதைப் பாடியது 'சோகமே சுலோகமாக' மாறி வெளிப்பட்டது.

''வேடனே! இணையாம் கிரவுஞ்சகங்களில்
காமம் மீக்கூர்ந்த ஆணினைக் கொன்றதால்
நீஇவ் வுலகில் நெடிதிராய், காண்கவே!''

இதில் ஆண்பறவை ஆலம்பன விபாவம்; பெண்பறவை கதறுகை உத்தீபன விபாவம்; சோகம் ஸ்தாயி பாவம்; சுவை கருணை ஆகும். இதில் ஸ்தாயிபாவமாகிய 'சோகமே' வியங்கியப் பொருளால் பெறப்பட்டது. 'சோகம்' என்ற சொல் இடம் பெருமலே, இதன்கண் சோகச்சுவை –அழுகைப்பிழிவு அமைந்திருப்பதைப் பாராட்டுகின்றனர்.

அணிகளினுலும் இச்சுவைத் தொனி உருவாகும். சுவைக்கு அணி அங்கமாயிருப்பதை அமருக காவியத்திலிருந்து, ஒருபாடலை எடுத்துக் காட்டி விளக்குகின்றனர்,

கன்னத் திருந்த கொடிச்சுருள் அதுவும்
கைத்தலம் வைத்ததால் சிதைந்து ஒழிந்ததே!
அமிழ்தம் அனைய இதழ்ச்சுவை யதனை
பெருமூச் சன்றோ விழைந்து பருகியது!
கண்ணீர் பெருகிக் கழுத்தில் உருண்டு
மார்பகங்களில் விழுந்து திளைத்தது!
வெகுளியின் நீங்கா விழைதரு செல்வி! நின்
காதலன் வெகுளியே! யாம்அலோம் அன்பே!

இது தலைவன் கூற்று. பிரிவுத்துயர் பற்றியது-விப்பிரலம்ப சிருங்காரம் இதன் தொனிப்பொருள். கவியின் தனிமுயற்சியின் றியே இதில் அணிகள் அமைந்துள. 'வெகுளிநின் காதலன்'என் பது உருவகம்; யாம் அலோம் என்பது வியதிரேகம்; 'அமிழ் தம் போன்ற இதழ்ச்சுவையைப் பெருமூச்சுப் பருகியது' என்பது சிலேடை. இவ் அணி அனைத்தும் தொனியை அனுபவித்தற்கு இடையூற்றினைச் செய்யவில்லை. வெகுளி காரணமாகப் பெருமூச்-சுத்தான் உன் இதழ்ச் சுவையைப் பருகுகின்றதே தவிர, யான் பருகவில்லை என்றும் கண்ணீர் திளைக்கின்ற அளவு யான் திளைக்க முடியவில்லையே என்றும் தலைவன் கூறுகின்றான். இதனால் "வெகுளிதான் பெருமூச்சாலும் கண்ணீராலும் நின்னிடத்துத் திளைப்பதால் அதுவே உன் காதலன்" என்றுகூறியதன்கண் 'விப்-பிரலம்ப சிருங்காரம்' தொனிப்பொருளாய் ஊடுருவி நிற்கிறதுஎன்று கருதுகின்றனர்.

காளிதாசனுடைய சாகுந்தலத்தில், சகுந்தலையைக் கண்டு காதல் கொண்ட துஷியந்தன் கூறுகின்றான்:

"தேன்செய் வண்டே! யாம்தவம் இலமே!
மருளும் கடைக்கண் மருவு கின்றனைநீ!
மறைபொருள் செவிக்குள் உரைப்பவர் எனவே
சகுந்தலை மடந்தைதன் செவியரு கொலிப்பாய்!
நின்னை விரட்ட நீள்கரம் அசைத்திடின்
தேன்சுவை நிதியாம் இதழைநீ சுவைப்பாய்!

ஆதலின் நீயே பேறு பெற்றனை
அறிந்து மனம்மிக அழிந்தனம் யாமே!''

துஷியந்தன் சகுந்தலையின் கடைக்கண்ணை — கடைக்கண் பார்வையை நாடுகின்றான். ஆனால் அப்பேறு வண்டுக்குக் கிடைத்துளது. தன் காதலை இரகசியமாய்க் காதுகளுக்குள் சொல்ல விழைகின்றான். ஆனால் வண்டிற்குத்தான் அவ் வாய்ப்புக்கிட்டியுளது. அவள் விரும்பாவிட்டாலும் விரும்பினாலும் முத்தமிட்டுவிட வேண்டுமென்று, துடிக்கிறது அவனுள்ளம். அதுவும் விரட்டப்படுகிற வண்டுக்கே கிடைக்கிறது! இவையெல்லாம் வியங்கியப் பொருள் ஆகும். இதில் தன்மை நவிற்சியணி அமைந்து, சுவைத் தொனிக்கு அங்கமாகின்றது.

ஒருபெண் தன் காமக் கிழவனுடன் கூடிமகிழ்ந்தாள். அப்போது அவள் மாமன் அங்கு வந்துவிட்டான். தோழி உடனே தலைவிக்கு விழிப்புண்டாக்க நினைத்தாள். மாமன் மிக்கஅன்புடன் வளர்த்த ஒரு சேவாலிச் செடியை மையமாக வைத்து ஒரு பாட்டுப் பாடினாள்:

''உழுதுண் பவனின் மணாட்டுப் பெண்ணே!
உதிர்ந்த மலர்களைநீ பொறுக்கு!
சேவாலிச் செடியைச் சிறிதும் அசையேல்!
நின்வளை ஒலியுன் மாமன் செவியில்
நின்றொலி செய்தது; நீமிக வருந்துவை!''

இதன் வாச்சியப் பொருள்: ''உழுதுண்பவனான மாமனின் மனைவியே! உதிர்ந்த மலர்களை மட்டுமே பொறுக்கு. சேவாலிச் செடியை அதற்காக அசைக்காதே! (நின் மாமன் அதை அன்புடன் வளர்க்கின்றான்). நின் வளைஒலி நின் மாமன் காதில் விழுந்தால், நீ செடியை அசைப்பதை அறிந்து உன்னை வருத்துவான்,'' என்பது.

இதில் மாமனுக்குத் தோற்றுவிக்கப்படும் வியங்கியப் பொருள்: ''நின் மனைவி வேறொருவனுடன் கூடினாளல்லள். செடியைத்தான் அசைத்தாள்'' என்று சொல்வது.

காமக் கிழவனுக்குக் கூறப்படும் வியங்கியப் பொருள்: ''பக்கத்தில் பெண்ணின் மாமன் இருப்பதை அறியாமல், நீ ஏன் புகுந்தாய்! இப்போது தப்பித்து ஓடிவிடு,'' என்பது.

காமக்கிழத்திக்குத் தோன்றும் வியங்கியப் பொருள்: "வளை கள் ஒலிக்குமளவு சாக்கிரதையின்றி இருந்துவிட்டாய்! உன் மாமன் காதில் விழுந்துவிட்டது. இருந்தாலும் சேவாலிச்செடியை அசைத்ததுபோல் நடித்துத் தப்பித்துக்கொள். இனி இத்தவறு செய்யாதே" என எச்சரிக்கை செய்வதாகும்.

இவ்வாறு முறையே கருத்துகள் பல ஒன்றின்மேல் ஒன்ருக உணரப்படுவதும் 'தொனி'யின் சிறப்பாகும்.

சங்க இலக்கியத்தில் தொனி

சங்க இலக்கியம் முழுதும் 'தொனி' அமைந்து, அதன் சிறப்பினை உலகறியப் பறைசாற்றுகிறது. அகத்திணையாயினும், புறத்திணையாயினும் இத்'தொனி' அமையாப் பாடல்களே இல்லை எனலாம். பொருட்தொனியமைந்த பாடல்கள் பல உண்டு; அணித்-தொனி அமைந்த பாடல்களும் ஓரளவு உண்டு; சுவைத்தொனி அமைந்தனவே பெரும்பான்மையாக உள்ளன.

'தொனி' தவிர வடமொழி இலக்கியக் கோட்பாடுகளில் 'வக்கிரோத்தி' என்பதும் தலைசிறந்ததோர் கோட்பாடாகும்; 'அவு-சித்தியம்' என்பதும் அதனை ஒத்ததே. இவையிடையே இயைபு கண்டு அபிநவகுப்தர் தந்துள்ள விளக்கம் ஒப்பற்ற முறையி லமைந்து, இந்திய இலக்கிய ஆய்வு உலகிற்கே முடிமணியாய்த் திகழ்கிறது. இம்மூன்று கோட்பாடுகளையும் இணைத்த அச் சான்-ருேர்பெருமகனின் கருத்து, சங்க இலக்கியத்திற் பதிந்துகிடப்-பதைப் படித்துத் திளைக்கும்போதுதான் "ஏன் சங்க இலக்கியம் நம் உள்ளத்தை இவ்வளவு கவர்ந்து ஒளிர்கின்றது?" என்ற கேள்விக்கு விடை கிடைக்கின்றது. எனவே குறிப்பிடத்தக்கது யாது எனில், "தலைசிறந்த இலக்கியக் கோட்பாட்டு விளக்கங்கள் வட மொழியில் உள்ளன; அக் கோட்பாடுகட்கு எடுத்துக்காட்டான இலக்கியங்கள் வடமொழியினும் தமிழிலேதான் மிகுதியாக உள்-ளன" என்பதேயாம்.

தமிழிலும் கோட்பாடுகள் உள்ளன. எனினும், அவை பற்றிய விளக்கங்கள் கிடைக்கப் பெருமை நம் தவக் குறையே எனலாம். காஷ்மீரத்தில் பிறந்த அபிநவகுப்தரைப் போன்றவர்கள் தமிழகத்தில் பிறக்கவில்லையே என நெஞ்சம் ஏங்குகின்றது. பேராசிரியரையும் அடியார்க்கு நல்லாரையும் இறையனுரகப் பொருள் உரை ஆசிரிய-ரையும் படித்த பிறகு அது ஓரளவு ஆறுதலடைகிறது.

கூற்றெச்சமும், குறிப்பெச்சமும்

''செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த
செங்கோல் அம்பிற் செங்கோட்டு யானைக்
கழல்தொடிச் சேஎய் குன்றம்
குருதிப் பூவின் குலைக்காந் தட்டே'' (குறு : 1)

''தோழி கையுறை மறுத்தது' இப்பாடல் என்பர் அடிக்குறிப்பாளர். தலைவனிடம் தோழி ''எங்களது முருகனிருக்கும் குன்றத்துச்சி குலைகுலையாகப் பூக்கும் காந்தளை உடையது'' என்று கூறுகிறாள். இதுவே, வாச்சியப் பொருள். அவன் காந்தள் மலர்களைத் தொடுத்த தழையுடையாகிய கையுறையைக் கொண்டு வந்தானாதலின், அதை மறுப்பதற்காக எங்களிடமும் நிறைய இருக்கிறது'' என்றாள்.

''தொல்காப்பியர் சொல்லொடும் குறிப்பொடும் முடிவுகொள் இயற்கை, புல்லிய கிளவி எச்சம் ஆகும்'' (1462) என்றார். இதனைக் கூற்றெச்சம் – சொல் எஞ்சி நிற்பது என்றும் குறிப்பு எச்சம் - கருத்து எஞ்சிநிற்பது என்றும் விளக்குவர். 'முற்காட்டிய உரையின்படி, 'எம்மிடமும் இருக்கிறது' என்பது கூற்றெச்சம். நச்சினார்க்கினியர் இதனைத்தோழி 'இடத்துய்த்து நீங்கியது' என்ற துறைக்குக் காட்டுகின்றார் (தால் களவு. 23) அதன்படி, தோழி தலைவியிடம். மலையுச்சியில் நிறையக் காந்தள் இருக்கிறது' என்று கூறுவது, தான் போய்ப் பறித்து வருவதாகக் குறிப்பாற் கூறுவதாகும். தலைவி தலைவனைச் சந்திப்பதற்கு வாய்ப்பாகத்தோழி, பிரிந்து செல்ல எண்ணுகிறாள். இதை வெளிப்படையாகச் சொல்ல முடியாதன்றோ? எனவே, குறிப்பாகச் சொல்கிறாள். எனவே இது குறிப்பெச்சம்.

இவ்வாறு இருவழியாகவும் இது இடம் பெறுவதைப் பேராசிரியர் முற்கூறிய தொல்காப்பிய நூற்பாவின் விளக்கத்தில் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டுகிறார்: 'செங்களம் காந்தட்டே,' எனச் செய்யுள் முடிந்த வழியும் இவற்றால் யாம் குறையுடையோம் அல்லேம் என்று தலைமகற்குச் சொன்னாளேல் அது கூற்றெச்சமாம்; என்னை? அவ்வாறு கூறவும் சிதைந்தது இன்மையின். தலை மகட்குச் சொன்னாளேல் அது குறிப்பெச்சம். என்னை? அது காண்பாயாகிற் காண்எனத் தலைமகளை இடத்துய்த்து நீங்கிய குறிப்பினளாகி அது தான் கூறாளாதலின் என்பது.'' 'அதுதான் கூறாள் ஆதலின்

என்பது 'தலைவனை நீ கூடுக' என்று கூறுளாதலின் எனப்பொருள் படும்.

எனவே கூற்றெச்சம், குறிப்பெச்சம் இரண்டிலும் வாச்சியப் பொருளின் வேருன வியங்கியப் பொருள் இருப்பது வெளிப்படை. இவை பொருட்தொனி (வஸ்துதொனி)யின்பாற்படும். இத்தகைய பாடல்கள் சங்கத் தொகை நூல்களில் மிகுதியாக உண்டு.

சாகுந்தலத்தில் துஷியந்தன் பேச்சும் சங்கப்பாடலில் தலைமகன் கூற்றும்

சகுந்தலையின் அழகில் ஈடுபட்டுக் காதல் கொண்ட துஷியந்தன் அவளைச் சுற்றி மொய்த்த வண்டினை விளித்துப் பாடிய பாடல் ஒன்றை முன்பு கண்டோம். குறுந்தொகைப் பாடலில் ஒரு தலைமகன் தலைவியின் கூந்தலில் மொய்த்த வண்டினை விளித்துப் பாடும் கருத்து அதனுடன் ஒப்பிடத் தக்கதாகும்.

''கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி !
காமம் செப்பாது, கண்டது மொழிமோ !
பயிலியது கெழீஇய நட்பின் மயிலியல்
செறிஎயிற்று அரிவை கூந்தலின்
நறியவும் உளவோநீ அறியும் பூவே'' (குறு :2)

இது வண்டினைப் பார்த்து ''இவள் கூந்தலினும் மணம் மிக்க மலர்களை நீ கண்டதுண்டா? விருப்பத்தை வெளியிடாது, உண்மையைச் சொல்? என்று கேட்டதாகக் கொள்ளும்போது வாச்சியப் பொருள் ஒன்றே உண்டு. ஆனல் அவ்வாச்சியப் பொருளின் புறத்தே தலைவியை 'நலம் பாராட்டுவதே' தலைவனின் குறிப்பு. எனவே நலம் பாராட்டுவதாக' ஒரு சொற்கூட வரவில்லையெனினும் இது 'உவகைச் சுவை' உடையதாகிறது. முன்னர் வான்மீகி முனிவரின் பாடலில் அவலம் என்ற சொல் இடம்பெருமலே கருணரசம் ஊடுருவி நின்றது போல், இங்கும் 'என்னே அழகு!' என்பதுபோல் பாராட்டுச்சொல் இன்றியே 'உவகைச்சுவை' ஊடுருவி நிற்க, இப்பாடல் புனையப்பட்டுளது.

இதற்கு அடிக்குறிப்பாளர், ''இயற்கைப் புணர்ச்சிக்கண் இடையீடு பட்டுநின்ற தலைமகன், தலைமகளை நாணின் நீக்குதற்பொருட்டு, மெய்தொட்டுப் பயிறல் முதலாயின அவள்மாட்டு நிகழ்த்திக்கூடித்

தனது அன்பு தோற்ற நலம் பாராட்டியது,'' என எழுதியுள்ளார். இதிலிருந்து இப்பாடல் 'வண்டோச்சி மருங்கணைதல்' எனப் பிற் காலத்துத் துறை கூறும் மரபை ஒட்டியது எனப் புலனாகிறது. வண்டி னைப் போல் அவள் கூந்தற் பாயலில், நலனுகர் வேட்கையையும் இப்பாடல் வியங்கியமாய்த் தருகிறது எனலாம். துஷியந்தன் சகுந்தலையிடம் அணுக்கமாய் உறவாடும் வண்டிடம் பொறாமைப் படுவதுபோல் கூறுவதை, இத்தலைமகன் கூற்றிலும் ஏற்றிப் பார்க்க லாம். அவனைக் காட்டிலும் அவள் நலன்நுகரும் வாய்ப்பு வண்டிற்கு உண்டென்பான்போல் ''அரிவை கூந்தலின் நறியவும் உளவோ?'' என்று கேட்கின்றான் தம் இருவருள் தான் 'காமம் காரணமாகச் சார்புபடப் பேசக் கூடுமாதலால், நீயேனும் காமம் செப்பாது கண் டதுமொழிமோ?'' என்கிறான். இங்ஙனம் பொருளுக்குள் பொருளாய்க் கொள்ளும் நயம் எனத்தகுவன பலவும் 'சுவைத்தொனி'யாய் அமைகின்றன. இதனை மணியோசையுடன் ஒப்பிடுவார், தொனி-யாசாரியர்.

''மணிஒலி ஒத்தே அதன்முறைத் தோன்றும்
தொனியும் சொற்பொருள் மூலம்இர் வகைய'' (கா:42)

கருதிவேறினை நோக்கும் வாச்சியத்தொனியின்கண், ஒன்றன் பின் ஒன்றாக வியங்கியம் தோன்றுவதால், ஙணஙண வென்னும் மணி ஒலியை ஒத்தது அது எனலாம். அத்தொனி சத்த சத்தி மூலம் (சொல்லாற்றலால் தோன்றுவது), அர்த்த சத்திமூலம்(பொரு ளாற்றலால் தோன்றுவது) என இருவகைப்படும். சங்கப் பாடல் களில் இவ் இருவகைத்தொனி ஓசையும் உண்டு. 'நவில் தொறும் நூல்நயம்' என்பதற்கொப்ப இவ்வினிய மணியோசை—தொனி யோசையாகக் கேட்டுக் கொண்டேயிருந்து, நம் உள்ளத்தை மகிழ் விக்கின்றது.

புதல்வன் தாய்

ஆலங்குடி வங்கனார் பாடிய, குறுந்தொகைப் பாடல் ஒன்று, பரத்தை கூற்றாக வருகிறது, தலைவன் தன் மனைவி சொன்னபடி ஆடுகின்றான் என்பது அவளது குறை.

''கழனி மாத்து விளைந்துகு தீம்பழம்
பழன வாளை கதூஉம் ஊரன்
எம் இல் பெருமொழி கூறித் தம் இல்

கையும் காலும் தூக்கத் தூக்கும்
ஆடிப் பாவை போல
மேவன செய்யும் தன்புதல்வன் தாய்க்கே'' (குறு ;8)

'புதல்வன் தாய்க்கே என்பதில் புதல்வன் என்ற சொல் மூலம் இவள் மகப்பேறுற்றுக் குடியை வளர்க்கும் உரிமையுடையவளாதலின், தலைவன் இவளுக்கு அஞ்சி ஒழுகுகின்றான். எம்மிடம் அச்சிறப்பு இன்மையின், இன்பம் நுகர்தலேயன்றி எம்பால் உரிமையுடன் கூடிய அன்பு செலுத்துகின்றானல்லன்'' என்ற வியங்கியப் பொருளைப் பரத்தை புலப்படுத்துகிறாள். ஓர் எழுத்திலிருந்து நூல்முழுவதும் தேவைக் கேற்பக் குறிப்புப் பொருளைத்தரப் பயன்படும் தொனிவிளக்கில் இத்தகு எடுத்துக்காட்டுகள் அனைத்தும் உண்டு. இப்படிப் 'புதல்வன்' என்ற ஒரு சொல்லே வந்து, தொனிப் பொருளைத் தருவது, குறிப்பிடற்பாலதாகும்

முதலிரு அடிகளுள், ''பலவகை இன்பமும் வருந்தாது பெறுவர் என்பதனைப் புலப்படுத்தி நிற்றலின், இனிதுறு கிளவிபற்றி உள்ளுறை உவமம் தோன்றியது'.' எனபார் பேராசிரியர் (தொல்-உவம.28), இதனை உவமமாக ஒன்றற்கொன்று சார்த்திப்பார்க்க வாய்ப்பு இருப்பின் உள்ளுறை உவமம் எனலாம். வாளை என்பதைத் தலைவனாகவும் தீம்பழம் பரத்தையாகவும் கதுவுதல் எளிதில் பெற்று இன்பம் நுகர்தலாகவும் கொண்டால் இது உவமமே. ஆனால் 'பல்வகை இன்பமும் வருந்தாது பெறுவர்' எனப் பொதுவாகக் கொண்டால் உள்ளுறையுள் உவமமாகாது, நாட்டு வளத்தைச் சிறப்பிக்கும் 'சிறப்பு' என்ற பிரிவின்பாற்படும்.

உள்ளுறை வகைகளாகிய 'உடனுறை, உவமம், சுட்டு, நகை, சிறப்பு' என்பனவற்றுள் உவமை தவிர்த்த நான்கும் தொனிக்குள் வரும். இறைச்சியும் தொனிப்பாற்படும்.

உள்ளுறை உவமம் ஒன்றே தொனியுள் அடங்குமா? அடங்காதா? என இன்னும் ஆராய்தற்குரியதாக இருக்கிறது. அவ் ஆய்வுக்கு முன்னோடியாக ஒன்றுமட்டும் கூறலாம்: வியங்கியப் பொருள் பாட்டின் உயிர்நாடியான 'சுவைத்தொனி'யாக இருக்கவேண்டும். அதில் உவமை, உருவகம் போன்ற அணிகள் அங்கம் என்ற அளவில் இருக்கவேண்டுமே தவிர, அங்கியாக மாறிவிடக்கூடாது. பல பாடல்களில் உள்ளுறை உவமை, உரிப்பொருளுக்குச் சிறப்புத்தரும் வகையில் உடன் இயைந்துநின்று,

அங்கியாக மாறுவதால், அங்ஙனம் முதன்மையாக மாருத—அங்க மாகவே நிற்கின்ற உள்ளுறை உவமங்களைமட்டும் வியங்கியப் பொருளுடையன—தொனி—எனக்கோடலில் குற்றமில்லை.

உடனுறை

உள்ளுறைகளுள் 'உடனுறை' ஒன்று அது உடனுறைவ தொன்றைக் கூறப் பிறிதுபொருள் தோற்றுவது எனக்கொண்டு, 'விளையாடு ஆயமொடு' என்ற நற்றிணைப் பாடலை இளம்பூரணர் எடுத்துக்காட்டுவார்.

''விளையாடு ஆயமொடு வெண்மணல் அழுத்தி
மறந்தனம் துறந்த காழ்முளை அகைய
நெய்பெய் தீம்பால் பெய்தினிது வளர்ப்ப
நும்மினும் சிறந்தது நுவ்வை ஆகுமென்று
அன்னை கூறினள் புன்னையது சிறப்பே!
அம்ம நாணுதும் நும்மொடு நகையே!
விருந்திற் பாணர் விளரிசை கடுப்ப
வலம்புரி வான்கோடு நரலும் இலங்குநீர்த்
துறைகெழு கொண்கநீ நல்கின்
நறைபடு நீழல் பிறவுமார் உளவே'' (நற் : 172)

விளையாடும்பொழுது உட்புதைத்த விதை ஒன்று புன்னை மரமாகக் கிளைவிட்டு நின்றது. அதனடியில் தலைவி தலைவனைச் சந்தித்தாள். அம்மரத்தைக் கன்றுக இருந்த காலம்தொட்டுப் பால் ஊற்றி வளர்த்தாள் அம்மடந்தை. அடிக்கடி அவள் தாய் ''பார்த்தாயா? உன்னைவிட உன் தங்கை எவ்வளவு நல்லவள். அடமே செய்வதில்லை'' என்று கூறுவதுண்டு. எனவே, தலைவி ''இம்மரத்தடியில் நும்முடன் நகையாடி, மகிழ்தற்குக் கூசுகின்றேன். தங்கை அருகிலிருக்கக் காதலனுடன் பழகுவது முறையா?'' என்று கேட்கிறுள். வேறுஇடத்தில் சந்திப்போம் என்கிறுள். இதில் புன்னை வீட்டிற்கு அருகிலிருப்பதால் அடிக்கடி உறவினர் வருவரென்றும், இத்துன்பங்களின் நீங்க விரைவில் மணந்துகொள் என்றும் இரு வியங்கியப் பொருள்கள் பெறப்படுகின்றன.

இறைச்சிக்கு அடுத்தபடியாக உடனுறை தொனியுடன் நெருங்கிய ஒற்றுமையுடையதாக இருக்கிறது.

சுட்டும் தொனியும்

"இலங்கும் அருவித்து; இலங்கும் அருவித்தே!
வானின் இலங்கும் அருவித்தே! தான்உற்ற
சூள்பேணுன் பொய்த்தான் மலை" (கலி :41)

"தான்சொல்லிய சூளுறவினைப் பேணுது பொய்த்தவனுடைய மலையாக இருந்தும் வந்துவீழும் சிறந்த அருவியையுடையதாய் இருக்கிறதே!'

"இஃது என்ன வியப்போ எனப் பொருட்புறத்தே இறைச்சி தோன்றிற்று," என்பர் நச்சினுர்க்கினியர். முன்னர்க் கூறிய விளக்கப்படி இதனை உள்ளுறை வகைகளுள் 'சுட்டு' என்பது சாலப்பொருந்தும். எங்ஙனமாயினும் இது 'தொனிப்' பொருளே என்பதில் ஐயமில்லை. தலைவனின் கொடுமையைச் சுட்டுவதே நோக்கம். அதை மறைத்து, வியங்கியப் பொருளாய் விளங்குமாறு படைத்திருப்பதே இதன் சிறப்பு எனலாம்.

புறப்பாட்டில் தொனி

புறப்பாடல்களிலும் தொனிப்பொருள் சிறப்பாக அமைந்திருக்கிறது. தன்மையணி அமையும் பாடல்களே மிகுதி. அவை அங்கமாய் நின்று சுவை வெளிப்பாட்டிற்குப் பேருதவி செய்கின்றன. எங்கு சுவைத் தொனிக்கு முதன்மை கொடுத்துவிட்டு, பிற காப்பியத் திறன்கள் எல்லாம் துணையுறுப்பாக நிற்கின்றனவோ அங்கெல்லாம் பாட்டுச் சிறப்பெய்தும்.

கபிலர் பறம்பை விடுத்துப் பாரி மகளிரை அழைத்துக் கொண்டு செல்கிறவர், சிறிது தூரம் சென்றதும் திரும்பிப் பார்க்கின்ருர். பறம்பு மலை கண்ணைவிட்டு அகலவில்லை. அதனுல் அவர் மனம் நெக்குருகுகின்றது.

"ஈண்டு நின்ரோர்க்கும் தோன்றும்; சிறுவரை
சென்று நின்ரோர்க்கும் தோன்றும், மன்ற!
களிறு மென்று இட்டகவளம் போல
நறவுப் பிழிந்து இட்ட கோதுடைச்சிதறல்
வார் அசும்பு ஒழுகும் முன்றில்
தேர்வீசு இருக்கை நெடியோன் குன்றே" (புறம் : 114)

தம் கண்களைவிட்டு மறையாததனுல், தான் உள்ளம் உருகிப் புலம்புவதாக ஒரு சொல்கூடப் பெய்திலர். ஏதோ, வானெலிச் செய்தி, நாளிதழ்ச் செய்தி சொல்வதுபோலப் பாட்டுப்பொருள் இருக்கிறது. கள் குடித்துக்குடித்துக் கோதுடைய அடிமண்டிகள் அருவியென ஒழுகும் முற்றத்தில் தேரைப் பரிசிலாக வீசும் அரியமளியை உடைய பாரியின் குன்றம் இங்கு நிற்பார்க்கும் தோன்றும். சிறிது தூரம் சென்று திரும்பிப் பார்ப்பார்க்கும் தோன்றும்.

'எனவே என் துன்பத்தை என்னுல் மறக்கமுடியவில்லை' என்பதை வியங்கியப் பொருளாக்கியுள்ளார், கபிலர். சாதாரணத் தன்மை நவிற்சியாம் இது, சுவைத் தோற்றத்திற்குக் கான்முளை யாய் சுவைத் தொனிக்கு அங்கமாக நின்று, சுவையை மிகுவிக்கின்றது.

இறைச்சியும் தொனியும்

திரு. வே. வேங்கடராஜுலு ரெட்டியார் அவர்கள் 1938இல் வெளியிடப்பட்ட கரந்தைக் கட்டுரை என்ற வெள்ளிவிழா நினைவுமலரில் 'இறைச்சிப் பொருள்' பற்றி ஒரு கட்டுரை விரிவாக எழுதியுள்ளார். அதில் அவர் உடனுறையும் இறைச்சியும் ஒன்றே என்ற நச்சினுர்க்கினியர் கருத்தை ஏற்றுக் கொள்கிருர். ''இறைச்சிதானே பொருட்புறத்ததுவே'' என்ற நூற்பாவிற்கு, ரெட்டியாரவர்கள், ''சொற்பொருளுக்குப் புறத்தே தோன்றும் குறிப்புப் பொருள் (வ்யங்க்யம்) இறைச்சி என்பதாம்,'' என உரை கூறுகின்ருர். கட்டுரை முடிவில் அவர் ''மேற்கூறியவாற்ருல் இறைச்சிப் பொருளாவது, சொற்பொருட்குப் புறத்தே தோன்றும் குறிப்புப் பொருள் (வ்யங்க்யம்) என்பது நன்கு விளங்கும். சொற் பொருளும் ஆண்டைக்கு இயைபுடையதாயிருக்கும் என்பது அறியத் தக்கது'' என முடிக்கின்ருர்.

டாக்டர் மு.வ. அவர்களும் ''இந்தத் தொனி என்னும் பொருள் நயத்தைப் பற்றித் தொல்காப்பியர் சுருங்கக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இறைச்சி என்று அவர் குறிப்பது இதனையே ஆகும்.'' என்கிருர்.

தலைவன் வினைமுற்றி மீள்கின்ருன். அப்போது விரைந்து தேரை ஓட்டுமாறு பாகனைப் பணிக்கின்ருன்.

''விரைப்பரி வருந்திய வீங்குசெலல் இளையர்
அரைச்செறி கச்சை யாப்பழித்து அசைஇ
வேண்டமர் நடையர் மென்மெல வருக!
தீண்டா வைமுள் தீண்டிநாம் செலற்கு
ஏமதி, வலவ, தேரே! உதுக்காண்!!
உருக்குறு நறுநெய் பால்விதிர்த் தன்ன
அரிக்குரல் மிடற்ற அம்நுண் பல்பொறிக்
காமரு தகைய கான வாரணம்
பெயல்நீர் போகிய வியல்நெடும் புறவில்
புலரா ஈர்மணல் மலிரக் கெண்டி,
நாள் இரை கவர மாட்டித் தன்
பேடை நோக்கிய பெருந்தகு நிலையே!'' (நற் : 21)

''கூட வருகின்ற இளைஞர்களாகிய வேலையாட்கள் மெதுவாக நடந்து வரட்டும். தேரை நீ விரைந்து செலுத்துவாயாக பாகனே! அதோ பார்! காட்டுக் கோழிகள்! மழைத் தண்ணீர் ஓடிய வழியில், ஈரமணலைக் கெண்டி, மண்புழுவைக் கொத்தி, இரைகிடைத்த செருக்கில் சேவல் ஒன்று, தன் பெட்டையை அழைத்துநிற்கும் பெருமித நிலையைப் பார்!''

வாச்சியப் பொருளாகிய இதற்குமேலே, நானும் பொருள் தேடி வருகிறேனாதலால், காத்திருக்கும் மனைவியை விரைவில் அடையும்படி உதவிசெய் என்ற கருத்தும் இதில் தொனிப்பதே இறைச்சியாகும். இதுவும் அகப்பொருளில் மட்டுமே வரும்; கருப் பொருள்களை மட்டுமே கொண்டுவரும் என்பது வேறுபாடு. பொருளின் புறத்தே தோன்றும்; முதற்பொருளிலிருந்து இது பெறப்பட்டதும், இதுவே பயனாததால் அம்முதற்பொருள் தேவை அற்றதாகிவிடுகிறது.

உள்ளுறைவகையிலும் ஏனைய நான்கும் இதனை ஒத்தனவே. உள்ளுறை உவமை மட்டும் 'குறிப்புப் பொருள்' என்ற அடிப்படையில் ஓரளவு ஒப்புமையுடையதாயினும் பிற கூறுகளனைத்திலும் வேறுபட்டு நிற்கிறது.

உள்ளுறை உவமை படைப்பாளியே நினைந்து, உள்ளுறுத்தி அமைப்பது. இறைச்சி 'ஆராய்ந்து தெளியவல்லார்க்குப் புலனாவது.

எனவே, உன்னமயம் அல்லது அனுமானம் (inference) என்பதால் பெறக்கூடிய தன்மை இறைச்சியிலேயே நிற்கிறது. மேலும் "சொல்லின் பொருள் தன் ஆற்றலால் சொற்றொடரின் பொருளை வெளிப்படுத்தலும் பல சாதனையில் (வாக்கியார்த்த பூர்த்தியில்) இல்லாதொழிதல்போல், சொற்பொருளும் குறிப்புப் பொருளைத் தோற்றி மறைந்துவிடும்,'' என்ற தொனி விளக்கம் உள்ளுறை உவமைக்குப் பொருந்தாது. திணைக்குரிய வாச்சியப் பொருளும், வியங்கியப் பொருளும் இணைந்து நின்றால்தான், உள்ளுறையால் அகத்திணைப்பாடல் சிறக்கும். எனவே பெரும்பான்மையான கூறுகளில் தொனிக்கு ஒத்துவருவது இறைச்சியே எனலாம்.

ஒட்டணி எனப்படும் பிறிதுமொழிதல் அணியையும் தொனிப் பொருளில் அடக்குவர், வேங்கடராஜுலு ரெட்டியார் அவர்கள்.

தொனி பரந்துபட்டது. காவியங்களில் அமைந்து உத்தம காவியம் அல்லது தொனிகாவியம் (முழுதும் தொனி அமைந்தது,) மத்திம காவியம் (தொனிக்கு இரண்டாமிடம் அளிப்பது). அதம காவியம் அல்லது சித்திரகாவியம் (தொனிக்கு இடமின்றிச் சித்திர கவிகளில் ஆழ்வது) என பாகுபடுத்த உதவுவது. பெரும் புலவர்கள் வாக்கிலேதான் குறிப்புப் பொருள் தோன்றும் என்பர். சங்கத் தொகைப்பாடல்களிலும் இத்தொனி, சுவை வெளிப்பாட்டுடன் பொருந்தஅமைந்து, அவற்றை எழுதிய புலவர்களைப் பாராட்டும் வண்ணம்விளங்குகிறது. வக்கிரோத்தி, அவுசித்தியம், தொனி ஆகிய மூன்று வடமொழித் தலைமைக் கோட்பாடுகளுக்கும் மிகச்சிறந்த ஆய்வுக்களமாகச் சங்கத் தொகை நூல்கள் விளங்குகின்றன எனில் மிகையாகாது.

இலக்கியக் கொள்கை நிரல்

ஆசிரியரின்

பிற

நூல்கள்

நாட்டுப்பாடல் தொகுப்பு :

தாலாட்டு
காதல்வாழ்வு
பிறைதொழும் பெண்கள்

திறனாய்வு :

குறிஞ்சிப்பாட்டுத் திறனாய்வு

ஒப்பிலக்கியநூல்கள் :

ஒப்பிலக்கிய அறிமுகம்
சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு :
I இலக்கியக் கொள்கைகள்
சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு :
II இலக்கிய வகைகள்